

Revista CROMA, Estudos Artísticos
julho-dezembro 2016 | semestral
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

croma 8



Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 4, número 8, julho–dezembro 2016
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 4, número 8, julho–dezembro 2016,
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717
Ver arquivo em > croma.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

**Revista indexada nas seguintes
plataformas científicas:**

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindexs.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>

Periodicidade: semestral
Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos
Direção: João Paulo Queiroz
Relações públicas: Isabel Nunes
Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis
Gestão financeira: Isabel Vieira, Carla Soeiro
Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Sobre obra de Luiz Roque: fotograma
de “Modern”, filme 16mm, duração 4 min, 2014.
Cortesia do artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Lúcia Buisel

Impressão e acabamento: Pentaedro

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 355952/13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717

ISBN: 978-989-8771-41-4



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Croma

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@fba.ul.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

Artur Ramos

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Ilídio Salteiro

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña

(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa

(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

Angela Grando

(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

António Delgado

(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo

(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo

(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha

(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva

(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos

(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joaquim Paulo Serra

(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder

(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano

(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana

(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Luísa Santos

(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizolli

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

Maria do Carmo Freitas Veneroso

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes).

Marilice Corona

(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori

(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín

(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento

(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy

(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

Índice	Index
1. Editorial	1. Editorial 12-14
Arte: ativar o humano JOÃO PAULO QUEIROZ	Art: activating the human JOÃO PAULO QUEIROZ 12-14
2. Artigos originais	2. Original articles 15-155
A arte como personagem: Modern, um filme de Luiz Roque KATIA MARIA KARIYA PRATES	Art as character: 'Modern,' a Luiz Roque film KATIA MARIA KARIYA PRATES 18-24
Comer con Beuys MÓNICA ORTUZAR GONZÁLEZ	Eating with Beuys MÓNICA ORTUZAR GONZÁLEZ 25-32
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum: el discurso como entramado performativo CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA & ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA	Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum. The speech as performative framework CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA & ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA 33-42
Suturar e Bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	Sew and embroider: the textile as identity, memory and violence metaphors in the work of Claudia Contreras TERESA ISABEL MATOS PEREIRA 43-55
Elements artísticos col-laterals: una mostra de Work in progress en l'obra de Tadashi Kawamata GEMMA FARRAN NICOLAU	Collateral art elements: 'Work in progress' expression into Tadashi Kawamata's work GEMMA FARRAN NICOLAU 56-63
Nelson Felix: o vazio na subjetividade pós-moderna ANNELISE NANI DA FONSECA	Nelson Felix: the emptiness in the postmodern subjectivity ANNELISE NANI DA FONSECA 64-71
Un modelo de instalación artística obtenido mediante la transformación de los elementos arquitectónicos: la obra de Monika Sosnowska JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL	A model of artistic installation which is obtained through the transformation of architectural elements: Monika Sosnowska's work JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL 72-79

La idea de copia en las escenografías de José Capela AMAYA GONZÁLEZ REYES	<i>The idea of copy in the scenery of José Capela</i> AMAYA GONZÁLEZ REYES	80-87
Fátima Mendonça: parede de cobertores de lã, massa de bolos e bocas SUSANA MARIA PIRES	<i>Fátima Mendonça: wall of wool blankets, cake dough and mouths</i> SUSANA MARIA PIRES	88-95
Vik Muniz, um artista provocador de sentidos e valores PRISCILA ZANGANATTO MAFRA	<i>Vik Muniz, setting directions and values</i> PRISCILA ZANGANATTO MAFRA	96-103
Objeto descontínuo, criação de sensorialidades em ato por Gustavo Sol THAÍS GONÇALVES	<i>'Discontinuous object', creation of sensorialities in act by Gustavo Sol</i> THAÍS GONÇALVES	104-111
As séries Crystal Girls e Peeps de Noe Sendas: entre revelação (fotografia) e construção (imagem) LARA VANESSA CASAL PIRES	<i>Noe Sendas's series 'Crystal Girls' and 'Peeps': between developement (photography) and construction (image)</i> LARA VANESSA CASAL PIRES	112-116
Como reír tarde: una aproximación a la inexactitud en la obra de Dennise Vaccarello MANUEL MATA PIÑEIRO	<i>Like laughing out of time: an approach to the inaccuracy in the work of Dennise Vaccarello</i> MANUEL MATA PIÑEIRO	117-126
Del monocromo al bodegón: la naturaleza muerta de la imagen contemporánea GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA	<i>Monochrome to still life: still life of contemporary image</i> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA	127-133
Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: laboratorio artístico transfronterizo de Antonio Collados Alcaide PILAR MANUELA SOTO SOLIER	<i>Collective pedagogy and self-evaluation experiences: cross-border artistic laboratory by Antonio Collados Alcaide</i> PILAR MANUELA SOTO SOLIER	134-145
A Memória Fugitiva na obra de Oscar Muñoz ROGÉRIO PAULO BAPTISTA PINTO DA SILVA	<i>The Fleeting memory in Oscar Muñoz's work</i> ROGÉRIO PAULO BAPTISTA PINTO DA SILVA	146-155

3. Croma, normas de publicação	3. Croma, publishing directions	157-184
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	158-159
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	160-162
Meta-artigo, manual de estilo da <i>Croma</i>	<i>Style guide of Croma</i>	163-168
Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa	<i>Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon</i>	169-171
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	173-181
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About the Croma</i>	182
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	183

1. Editorial

Editorial

Arte: ativar o humano

Art: activating the human

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 17 de fevereiro de 2016 e aprovado a 18 de fevereiro de 2016.

*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

Resumo: A partir da proposta “Congresso CSO, Criadores Sobre outras Obras,” em que artistas são desafiados a escrever sobre a obra de outros artistas, no âmbito dos países de língua portuguesa ou espanhola, a *Revista Croma* interessa-se pela intervenção, pela implicação. Há um vasto campo de ação onde têm surgido novas relações, conhecimentos, atitudes e práticas. Sobre as relações sociais tecem-se ligações intermediadoras e os seus resultados geram novas formas de pensar, renovam discursos, promovem identidade.

Palavras chave: *Revista Croma* / Congresso CSO / intervenção / identidade.

Abstract: Based on the proposal “CSO Congress, Creators on other art works,” in which artists are challenged to write about the work of other artists, in the context of Portuguese or Spanish-speaking countries, the *Croma Journal* is interested in art intervention. There is a wide field of action where knowledge, new relationships, attitudes and practices have emerged. On the social relations are interweaved intermediating connections, and its results generate new thinking, renew discourses, and promote identity.

Keywords: *Magazine Croma* / CSO Congress / intervention / identity.

Dentro do desafio do “Congresso CSO, Criadores Sobre outras Obras,” em que artistas são chamados a escrever sobre a obra de outros artistas, no âmbito dos países de língua portuguesa ou espanhola, a *Revista Croma* interessa-se pelas instâncias de intervenção, implicação, aproximação junto das comunidades, dos excluídos, menos favorecidos, comunidades menos diferenciadas. Há um vasto campo de ação onde têm surgido movimentos para novas relações, conhecimentos, atitudes e práticas.

Se a dimensão relacional tem vindo a ser problematizada com maior insistência no contexto da crítica contemporânea (Hall, 2006), especialmente na vertente que se debruça sobre o efeito ideológico do orientalismo (Said, 2007) e na realidade pós-colonial (Bhabha, 2005) então os 16 artigos que se alinham nesta edição fornecem leituras alternativas, talvez um pouco “alter-modernistas” (Bourriaud, 2009) sobre as dinâmicas da arte contemporânea.

A capa deste volume foi sugerida pela leitura do artigo de Katia Prates (Rio Grande do Sul, Brasil) com o título “A arte como personagem: 'Modern', um filme de Luiz Roque.” Aqui aborda-se uma vídeo-performance de Roque, em que uma réplica de uma escultura de Henri Moore entra em oposição irónica com a subcultura fetichista. Roque estuda as contradições dos fenómenos e explora a performatividade sexual como um conflito entre representações. O *camp* apropria-se da cultura erudita e do modernismo ascético, emprestando-lhe humor e peso na circunstância da *new wave* londrina dos anos 80.

Em “Comer con Beuys,” Mónica Ortuzar (Bilbao, Espanha) aborda a 'gramática da temperatura' associada por este autor aos materiais do seu universo redentor, assim como também as suas digressões pelos alimentos, pelas produções numeradas de azeite, de vinho ou de mel, ou ainda a própria preparação de alimentos. Na gastronomia estabelece-se um círculo que evoca a perenidade e a conservação, a par com a sua contradição: o consumo. A sua síntese, a relação, incorporada na utopia da sua Universidade Livre Internacional (FIU) faz da comunicação o seu suporte.

Concepción Ibáñez & Zuhar Iruretagoiena (Bilbao, Espanha) no artigo “Iratxe Jaio y Klaas van Gorku: el discurso como entramado performativo” estudam a ação desta dupla, Jaio e van Gorkum, no seio do seu projeto *social experiment*. As propostas relacionais estabelecem o suporte para uma intervenção comunicativa e performativa, assente na colaboração e na discussão.

O artigo “Suturar e Bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Claúdia Contreras” de Teresa Matos Pereira (Lisboa, Portugal), introduz aquela artista argentina e os seus trabalhos, onde um olhar doméstico atravessa os 'desaparecimentos' políticos, entretecendo estes desaparecidos do regime com atividades no tear: uma Penélope aguarda em cada casa, em silêncio.

Gemma Farran (Barcelona, Espanha) no texto “Elements artístics col·laterals: una mostra de “Work in progress” en l’obra de Tadashi Kawamata” apresenta o *workshop* desenvolvido por Kawamata, japonês, no âmbito de um encontro com artistas e arquitectos: desde as mesas e estrados de trabalho até à casa alta de dois andares, tudo será construído durante os dias do *workshop*: ação pura, será um processo colaborativo infinito.

O artigo "Nelson Felix: o vazio na subjetividade pós-moderna," de Annelise da Fonseca (Paraná, Brasil), discute as relações entre o vazio e a 'liquidez' dos valores contemporâneos (Bauman, 2000; 2003) através da obra do escultor Nelson Felix. Observa-se a exploração das relações identitárias dos espaços compreendidos no interior dos corpos, nos sentidos provocados pelos vazios intersticiais e pela transitoriedade dos materiais em contraste com as durações contemporâneas. Acede-se a outro pensamento, descentrado, e inorgânico.

José Manuel Vidal (Vigo, Espanha), no artigo "Un modelo de instalación artística obtenido mediante la transformación de los elementos arquitectónicos: la obra de Monika Sosnowska" debate a apropriação arquitectónica da obra desta escultora polaca, que se emula o espaço para talhá-lo segundo ilusões de fractura, separação e distorção.

O texto "La idea de copia en las escenografías de José Capela," de Amaya González (Vigo, Espanha), introduz o tema da cenografia, neste caso do grupo de teatro português 'Mala Voadora', e pelo cenógrafo José Capela, onde se debatem algumas das suas referências eruditas.

Susana Pires (Lisboa, Portugal) apresenta, em "Fátima Mendonça: parede de cobertores de lã, massa de bolos e bocas", os temas domesticados pela discussão sobre o género, aqui em torno das actividades: os bolos, as massas, os tecidos e as mantas amortecem os corpos e ao mesmo tempo exprimem as suas imposições: uma parede.

Em "Vik Muniz, um artista provocador de sentidos e valores," Priscila Zanganatto Mafra (São Paulo, Brasil) debruça-se sobre os milhares de fotografias anónimas que Muniz torna elementos de uma realidade que os organiza, numa escala de desperdício e desconcerto.

Thaís Gonçalves (Ceará, Brasil), no artigo "'Objeto descontinuo', criação de sensorialidades em ato por Gustavo Sol" apresenta o trabalho dramático de um actor enquadrado pela pesquisa de Grotowsky ou Stanislavski.

O artigo "As séries Crystal Girls e Peeps de Noe Sendas: entre revelação (fotografia) e construção (imagem)," de Lara Pires (Lisboa, Portugal), discute a transformação digital operada por Sendas, iludindo os aspectos indiciais, e resultando em imagens contraditórias que alternam entre o estado vestígio e o puro artefacto, digital e conceptual.

Manuel Mata (Vigo, Espanha) em "Como reír tarde: una aproximación a la inexactitud en la obra de Dennise Vaccarello," aborda a exigência desesperada pelo análogo, no tempo em que tudo está digitalizado: o corpo escapa-se entre os dígitos de uma mão.

O artigo "Del monocromo al bodegón: la naturaleza muerta de la imagen contemporánea," por Gonzalo Rey Villaronga (Vigo, Espanha), estuda a obra

de Rosendo Cid e a sua exploração dos enunciados cristalizados pelo modernismo. Assim, quatro quadros neutros aludem sucessivamente à paisagem, à natureza-morta, ao retrato, e ao monocromo. Reflecte-se sobre a fractura do enunciado, sobre a repressão do desejo através do que é codificado e arbitrário.

Pilar Soto (Múrcia, Espanha), "Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: laboratorio artístico *transfronterizo* de Antonio Collados Alcaide" aborda a prática pedagógica de Antonio Collados (Granada). Esta prática assenta na formação através da *aulabierta*, seminários e colectivos de intervenção e extensão universitária que procuram o encontro entre diversas actividades, com o denominador da participação: das hortas urbanas ao à sociologia, do trabalho comunitário à ecologia, tudo pode ser suporte para uma intervenção. A sua sede é (auto) construída, os seus arquivos relacionais são acumulados, procura-se a renovação da política, pela proximidade.

O artigo "A Memória Fugitiva na obra de Oscar Muñoz," de Rogério Silva (Lisboa, Portugal), visita a obra do autor conceptual Oscar Muñoz (Colômbia) que procura os espaços da dúvida associada à existência e à autorrepresentação: como terminar um autorretrato que se evapora? Como ver um rosto entre a água que escorre nos dedos? Como manter as memórias?

Sobre as relações sociais tecem-se ligações intermediadoras. Os seus resultados habitam as cidades, geram novas formas de pensar, renovam discursos, promovem identidade. Trata-se de habitar de novo os espaços vazios, de ativar o humano, que é também onde se podem encontrar as novas formulações artísticas.

Referências

- | | |
|---|--|
| Bauman, Zygmunt (2003) <i>Liquid Love: on the Frailty of Human Bonds</i> . Cambridge: Polity. ISBN 9780745624891 | Bourriaud, Nicolas (2009) <i>Estética relacional</i> . São Paulo: Martins. ISBN 9788599102978 |
| Bauman, Zygmunt (2000) <i>Modernidade Líquida</i> Traduzido por Plínio Dentzien. São Paulo : Jorge Zahar Editor. ISBN 978-85-7110-598-0 | Hall, Stuart. (2006) <i>A identidade cultural na pós-modernidade</i> . DP&A: Rio de Janeiro. ISBN 85-7490-402-3 |
| Bhabha, Homi K. (1998) <i>O local da cultura</i> . Belo Horizonte: Ed. UFMG. ISBN 85-704-1156-1 | Said, Edward W. (2007) <i>Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente</i> . São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 9788535910452 |

2. Artigos originais

Original articles

A arte como personagem: 'Modern', um filme de Luiz Roque

Art as character: 'Modern', a Luiz Roque film

KATIA MARIA KARIYA PRATES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual. Doutora em Poéticas Visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 – Centro, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: prateskatia@yahoo.com

Resumo: Esse artigo aborda aspectos do universo ficcional que fazem parte do filme “Modern” do artista brasileiro Luiz Roque no qual ocorre o encontro de uma escultura de Henry Moore com a representação do artista performático Leigh Bowery.

Palavras chave: personagem / ficção / arte e encontro.

Abstract: This article addresses aspects of the fictional universe found in the Brazilian artist Luiz Roque film “Modern” in which happens the encounter of a sculpture of Henry Moore with a representation of the performance artist Leigh Bowery.

Keywords: character / fiction / art and encounter.

Em 2014, o artista brasileiro Luiz Roque realizou o filme “Modern”, que tem como ponto principal o encontro de duas figuras: uma escultura de Henry Moore e um performer totalmente coberto por uma vestimenta de vinil.

A escultura original de Henry Moore (1898-1986) de uma figura reclinada encontra-se na galeria dedicada a ele na Tate Britain em Londres e é feita em pedra escura com dimensões similares às de um corpo humano. Nela podemos ver os traços característicos das obras concebidas pelo escultor inglês durante os anos 1930, formas vagamente humanas com linhas fluidas e sem detalhes

além de vãos e conjugações daquilo que seriam corpo e membros. Para a maior parte da filmagem, foi utilizada uma cópia da escultura.

O performer é baseado em Leigh Bowery (1961-1994), personalidade influente em Londres nos anos 1980 e 1990, artista performático, designer de moda e ator. Bowery confeccionava e usava vestimentas singulares e espantosas que muitas vezes incluíam máscaras acopladas. Um de seus trajes mais conhecidos e que estava em conjunção com o universo “clubber” e “drag” era de vinil preto e envelopava todo o seu corpo. No filme, ele é retratado por Lewis Burton, artista inglês e pesquisador do trabalho de Bowery usando uma versão do traje de vinil concebida por Luiz Roque.

O filme é realizado em película 16mm em preto e branco. As duas figuras aparecem separadamente, a seguir, num plano quase estático, vemos o performer aproximar-se hesitantemente da figura reclinada, movimento para o qual há corte para close. Na cena, o performer não chega a tocar na escultura. Os instantes finais mostram corvos em revoada na paisagem inglesa.

Ambos se assemelham pelas silhuetas arredondadas e sem detalhes, um pouco disformes e com feições neutralizadas (Figura 1).

A lenta ação do performer propõe ser uma espécie de criatura ficcional e leva a escultura a possuir também essa dimensão de personagem de um mundo ao qual eles pertenceriam. Ambos possuem cor escura que na captação em preto e branco tornam-se identicamente pretas. O fato do filme ser em preto e branco também nos coloca frente a um universo diferente do habitual em qual vivemos e a granulação do filme 16mm faz um deslocamento sutil na temporalidade da imagem, ela parece pertencer a um outro tempo.

Poderíamos imaginar que a figura reclinada, nessa dimensão paralela, está simplesmente observando o performer, ela mesma prestes a se movimentar, e que o performer reconhece na figura um semelhante seu e se mesmeriza (Figura 2). O som do filme é uma música eletrônica com pouca interferência melódica que tem um ritmo compassado e rápido. Como um batimento cardíaco, o som funciona quase como se inferisse a vida pulsante nos dois seres. O ritmo acelerado demonstraria o estado de excitação que imaginamos em um encontro inesperado entre pares. Quando o performer vai em direção da figura, a música se modifica adquirindo um sincopado a mais no ritmo. Seus gestos são lentos, como se hesitasse fazer o contato ou estranhasse aquela presença indolentemente passiva à sua aproximação (Figura 3). A similaridade entre esses seres ficcionais é clara e suas origens – como escultura modernista e como artista clubber – são totalmente eclipsadas pela intensidade desse encontro.



Figura 1 · Luiz Roque, "Modern", filme 16mm, 4 min, 2014.
Fonte: cedida pelo artista.



Figura 2 · Luiz Roque, "Modern", filme 16mm, 4 min, 2014.
Fonte: cedida pelo artista.



Figura 3 · Luiz Roque, "Modern", filme 16mm, 4 min, 2014.
Fonte: cedida pelo artista.

Um observa, o outro indaga. Pode ser que para a figura reclinada o tempo passe de forma diferente e ele esteja em um estado de hibernação ou que simplesmente esteja aguardando que a inquietação do outro se dissipe para mover-se também. Já a personagem do performer poderia estar simplesmente alheada nesse (nosso) mundo quando ao entrar na galeria encontra a criatura que ele reconhece como sendo de seu semelhante e se espanta antecipando um diálogo numa mesma linguagem. Ambos poderiam ser alienígenas (Souza, 2015: 2) provenientes do mesmo planeta, como em uma ficção científica, gênero cultivado por Luiz Roque em outras produções.

Para o artista brasileiro, a forma da escultura evoca um corpo sem gênero ou transgênero. Por não ser um corpo de homem ou de mulher, ela pode ser vista como um corpo misto (Roque, 2015). Já o performer traz um corpo feminilizado, mas refigurado como uma pós-“drag” recoberta. Nesse contato com o filme – para o qual podemos fazer um paralelo com o encontro que acontece entre os personagens de “Modern” – a questão de gênero é ofuscada pela surpresa e pelo estranho magnetismo que percebemos entre as criaturas. Dificilmente estaremos cientes desses dados da origem das figuras ao vermos o filme, no entanto, mesmo depois de conhecê-los não creio que a informação diminua o drama ficcional que foi criado. Um dos encantos perenes da arte é ser sempre multifacetada e abrigar tudo que seu público propuser, a expressão da obra se realiza com o observador. Nesse caso, Luiz Roque – como público e artista – convoca duas forças criativas a se confrontarem e aciona na escultura de Moore uma nova vibração provocada pela encenação de um performer dos anos 1980.

A escultura de Moore – por meio desse filme – passa a ocupar um lugar que seria caro a qualquer obra, o universo onde ela é capaz de gerar a imaginação de um mundo e não simplesmente a reformulação da representação de uma figura humana ou a indagação modernista da humanidade apresentada nessa desfiguração. Com a personificação de Leigh Bowery, ambos tornam-se acionadores desse universo preto e branco onde habitam seres lentos, lisos, amorfos, mas possivelmente emocionais, solitários, observadores. Toda a elaboração do filme a partir da situação de ser película preto e branco e do som repetitivo até a atuação do performer e a posição da câmera formam o gatilho preciso dessa possibilidade de existência ficcional.

Em uma versão mais complexa, “Modern” se torna parte de uma instalação intitulada “Atração Fantasma” realizada na Galeria Sé em São Paulo em 2015. Para essa montagem, Luiz Roque criou uma escultura negra de uma face também com poucos traços, de onde pendem longos brinços metálicos, que fica à esquerda da área de projeção do filme e uma fotografia em preto e branco

de uma escultura negra de Maria Martins sobre um cavalete de madeira que se localiza ao fundo oposto à área projetiva. Nesse circuito de imagens, tanto a obra de Maria Martins quanto a face negra se vinculam aos personagens de "Modern" por sua semelhança de parentesco. A escultura de Martins de alguma forma emula a presença de escultura de Moore no filme, a fotografia parece ser um filme estático presenciando o contato que se dá na projeção. A face negra, apesar de ser o único objeto no espaço, estranhamente se torna o elemento mais alheado e abstrato. Suspeitaria que ele é uma ideia mítica daqueles personagens, uma imagem derivada de idealização dos próprios alienígenas, como um totem indígena, um Anubis egípcio ou mesmo como uma obra de arte para nós. Nessa exposição, o universo daquelas personagens iniciais torna-se mais amplo, mas não reduz seu protagonismo. Para o artista, "Modern" é o elemento gerador da instalação e tudo gravita em torno do filme (Roque, 2015).

A arte visual é matéria que está sempre disponível à imaginação do observador. Ela também gera um universo ficcional próprio de sua natureza de excepcionalidade como algo que poderá nos proporcionar uma experiência que ainda não tivemos, uma emoção rara, uma surpresa ainda que seja muito antecipada. Como isso se dá, porque algo nos mobiliza e porque algum outro nos é indiferente é mistério, mas certo é que o contato com a arte é envolto em expectativas de encontros especiais e únicos. Talvez seja como o encontro entre as duas figuras de "Modern", quando percebemos que entre nós e um objeto de arte é aberto um canal de contato que reinventa – ou redescobre – o que somos.

Luiz Roque nos traz em "Modern" uma obra que projeta outras obras a um rumo inesperado e revitalizante e nos lembra que encontros fantásticos e ficcionais podem realmente acontecer.

Referências

- | | |
|---|--|
| <p>Roque, Luiz (2015) Entrevista concedida a Katia Prates. Porto Alegre: Centro de Documentação e Pesquisa/Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ UFRGS.</p> | <p>Souza, Bernardo de (2015) "Luiz Roque: Atração Fantasma." In <i>Atração Fantasma</i>. Folder da exposição. São Paulo: Galeria Sé.</p> |
|---|--|

Comer con Beuys

Eating with Beuys

MÓNICA ORTUZAR GONZÁLEZ*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista visual e profesora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV). Doctorado en Escultura por la UPV.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, Espanha.
E-mail: mortuzar@uvigo.es

Resumen: El artista alemán Joseph Beuys (Kleve, 1921- Düsseldorf, 1986) es el ejemplo paradigmático de artista polifacético del s. XX, con su carisma y su intención de hacer un arte antropológico que abarcó todos los campos de conocimiento, contribuyó a la ampliación del arte. Así Beuys se interesa por cuestiones comunes en la vida diaria de cada uno de nosotros y propone la que es su frase por excelencia: "Cada hombre es un artista", refiriéndose a la posibilidad de cada uno para desarrollar las capacidades que le hacen cumplirse como humano.

Palabras clave: materiales / antropología / comida / escultura.

Abstract: *The German artist Joseph Beuys (Kleve, Dusseldorf 1921- 1986) is the paradigmatic example of multifaceted artist s. XX, with his charisma and his intention to make an anthropological art covering all fields of knowledge, he contributed to the expansion of art. So Beuys for common issues in the daily life of each of us is interested and proposes what is your quintessential phrase: "Each man is an artist", referring to the ability of each to develop the skills that make you satisfied as human.*

Keywords: *materials / anthropology / food / sculpture.*

El artista alemán Joseph Beuys (Kleve, 1921- Düsseldorf, 1986) es el ejemplo paradigmático de artista polifacético del s. XX apoyado en su enorme carisma y en la intención de hacer un arte antropológico para el hombre de fin de siglo. Beuys abarcó todos los campos del conocimiento en un momento en que el arte estaba en plena expansión, lo que se ha conocido como ampliación del arte. De esta manera Beuys se interesa por cuestiones del arte que nos son cercanas a

cada uno de nosotros en nuestra vida diaria, así no es de extrañar que Beuys aproveche la oportunidad.

En esta primera fotografía (Figura 1) le vemos preparando un relleno de carne ("roulade") y atándolo con bramante, vestido con su habitual indumentaria. "Incontro con Beuys", el título de este póster, es el de una exposición que realizó Beuys con la galerista Lucrezia de Domizio en Pescara, Italia como primera colaboración entre ambos. Posteriormente seguirían sus fructíferas relaciones en el marco de la FIU (Freie International Universität), organización que había creado Beuys unos años antes para aglutinar a los estudiantes. La parte intelectual que tenía la FIU se hace más sensitiva en su vertiente italiana y Beuys se acerca a la comida mediterránea con el proyecto "Difesa della Natura" (Defensa de la Naturaleza). Primeramente, crea una marca de vino de la zona de Montepulziano D' Abruzzo que es conocida, precisamente, por su buena producción vinícola. Hay que decir que Beuys, como buen alemán cultivado que era, era amante del buen vino y así aparece fotografiado durante este proyecto. También hay mucha costumbre, al menos desde la Edad Media, de intercambios culturales y económicos entre Alemania e Italia, los alemanes aprecian la buena comida, el clima y la amplia tradición cultural italianas. Beuys simplemente sigue esta tradición y la lleva asu terreno inscribiéndola en el marco más ecológico de su trabajo.

En 1984 siguiendo con el trabajo en las propiedades de Lucrezia de Domizio, Beuys crea una segunda marca, esta vez de botellas de aceite de oliva que igualmente etiqueta bajo la firma de la FIU y el proyecto "Difesa della Natura". Tanto las botellas de vino como las de aceite son Múltiples, es decir, que se produjeron una serie determinada de ejemplares que se podían comprar por unidades o por grupos, así por ejemplo las cajas de vino donde cada botella está firmada y sellada además de tener una etiqueta confeccionada para la ocasión y presentarse en una caja también realizada a propósito. En cualquier caso, los múltiples siempre van firmados y/o llevan los sellos de las organizaciones por él creadas. Así ejemplos como la "Capribatterie" donde simplemente se enchufa una bombilla amarilla a un limón natural, respondiendo al sentido Romántico de dar vida mediante la corriente eléctrica como había descubierto Galvani (Vischer, 1983), cuando descubrió que las ancas de una rana volvían a moverse mediante una descarga eléctrica. Beuys pretende identificar y explorar las fuerzas que dan sentido y dirección a la vida, es el chamán capaz de ir y volver por los caminos de vida y muerte simbólicas:



Figura 1 · Incontro con Beuys, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara, 3 de Octubre de 1974.

Cuando, por ejemplo, uso un conejo, que aparece aquí en carne y sangre, mi intención no es otra que hacer con eso, la expresión de la transformación por significado del material del nacimiento y muerte. (De Domizio, 1999:50)

La lista de alimentos utilizada por Beuys en su trabajo es muy larga: grasa, margarina, vino, aceite, té, limón, sangre de liebre, miel, leche, vinagre, lomo de cerdo, azúcar, semillas, granos, especias, chocolate, arenques, coca-cola, agua mineral... y estos alimentos, unas veces solos y otras mezclados entre ellos y/o con otros elementos y materiales son lo que encontramos componiendo todos sus trabajos desde los años 50 en que aparecen ya ordenados en vitrinas-expositoras: morcillas secas al lado de tabletas de chocolate y rollos de fieltro al lado de la pieza llamada "Fond 1" (Fondo 1) que es un tarro transparente y cerrado herméticamente de conserva de melocotón en almíbar.

La Teoría de la Escultura de Beuys está basada en la Temperatura como agente transformador de los materiales que le interesan modificar. Es por eso que su material emblemático es la grasa. La grasa sufre cambios que la alteran de forma caótica a cristalizada o viceversa incluso con el calor de la manipulación de la mano y esto es básico en el trabajo beuysiano, hay una construcción de esquinas de grasa en *corners* de muchas habitaciones como una de sus actividades habituales, y grandes piezas como "Tallow" ("Sebo"), para la cual se necesitaron enormes moldes de escayola con que darle forma antes de verter la grasa líquida, con obras como esta se trata de plantear las relaciones opuestas entre caos/forma o amorfo/cristalino (Figura 2).

El interés beuysiano por los alimentos, como buen superviviente de guerra que era, viene dado sobre todo por la energía que puedan aportar, antes incluso de la sofisticación culinaria y siempre entre a partir de una materia prima básica que a poder ser era mejor tradicional, germana o mediterránea. Comer es fundamental y Beuys lo entiende perfectamente con este tipo de trabajos tan antropológicos. Según dice Blistène:

Es más justo pensar en la obra de Beuys en términos de "tiempos" (desgaste, ciclos, etc.) que en términos de "espacio", en términos de materia prima y último material (Blistène, 1987: 69)

Quisiera nombrar aquí su pieza más conocida como resumen de la Teoría de la Escultura, se trata de la "Silla con grasa", de 1963, una silla común recubierta por un trapecio triangular de grasa en el lugar donde se representa una zona de la anatomía humana, la digestión, la excreción y los órganos sexuales. Se trata de la zona del cuerpo donde se realizan las mayores transformaciones químicas



Figura 2 · Joseph Beuys, Tallow, 1977.

y de calor. La grasa representa todo esto, con un estar caótico que se ve sobre todo detrás, a borbotones.

En 1977 Beuys participa en la Documenta de Kassel mediante cien días de conversaciones la "Honigpumpe" ("Bomba de miel"), un motor que engrasado en margarina iba impulsando la miel por tubos que recorrían las salas. La miel es uno de los materiales comestibles que emplea como transmisores de energía, simboliza lo social por referencia a la organización social de las abejas que la producen.

"1^a gebrätane Fischgeräte" ("Espinassadas de 1^a"), de 1970, fue una acción que Beuys calificó como "Eat Art" ("Arte Comestible"). Consiste en recoger una buena cantidad de arenques y embotar su carne dejando las espinas y la cabeza para colgarlas de un hilo alrededor de una galería por la cola porque la cabeza tiene un peso mayor. En el catálogo de la exposición se reproduce una conversación con el artista suizo de "Eat Art" Daniel Spoerri donde este pregunta a Beuys cómo puede aguantar las 3 horas que dura la acción de pie con sus maltrechas rodillas tras las heridas de guerra a lo que Beuys había contestado que aguanta porque se nutre de la energía de la gente que va a verle.

En esta acción no sólo hay una propuesta ecológica de reciclar basuras, lo no comestible se hace comestible, también se hace objeto de arte cuando Beuys pone su firma sobre las espinas tal y como había hecho con los múltiples. Eva, la mujer de Beuys, ya decía que cuando eran novios y salían a cenar Beuys se comía también las espinas del pescado y tenía hambre más tarde que ella.

Beuys realiza las tareas del hogar cuando está en casa y cocina para sus allegados y familiares, aquí comiendo un plato de patatas con carne especiada con sal y pimienta, muy al gusto alemán, directamente sobre la mesa de trabajo, sin mantel ni ninguna separación como corresponde a su casa-taller (Figura 3). Como dice De Domizio: "la comida tiene la capacidad extrema de hacer más comunicativos a todos los hombres en cada momento de la vida" (De Domizio, 1999:26)

Conclusiones

Cocinar se convierte en Joseph Beuys simplemente en un motivo para abrir el taller y dar paso a toda clase de cercanos para comunicar con los ellos, mientras en el pequeño jardín trasero de la vivienda cultivan plantas aromáticas para echar a los guisos y perfumar el ambiente. Estos son algunos de los materiales comestibles empleados en la Escultura beuysiana, pero sobre todo lo van a ser aquellos materiales que aporten grandes cantidades de energía al cuerpo. Beuys simboliza su enorme interés por estos materiales específicos para construir una



Figura 3 · Joseph Beuys. Foto Werner Krüger, Múltiple “Output”, Helga de Alvear, 1999.

ampliación de su Teoría de la Escultura y su peculiar modo de transformarlos mediante los cambios de Temperatura adaptándolos a una antropología universal del ser humano entendida desde un funcionamiento biológico básico. Se puede decir que en la escultura de Beuys es el hombre el que es la escultura y como consecuencia directa son los alimentos los que hacen a esa escultura.

Como dice Michaud: "Un arte social, es decir, cultivar las relaciones entre los hombres, es casi un acto de vida" (Michaud, 1987:101) para continuar explicando cómo la actividad artística y la acción política se entienden en el régimen nazi y hasta se identifican en una autopropaganda y autopropagación (Michaud, 1987:103).

Referências

Blistène, Bernard. (1987) "Beuys en el Museo Nacional de Arte Moderno" *Revista Artstudio. Special Joseph Beuys*, n° 4: 62-74.

De Domizio Durini, Lucrezia (1999) *Joseph Beuys, the art of cooking: la cucina de Beuys*. Milán: Charta.

Michaud, Eric (1987) "El fin del arte según Beuys" *Revista Artstudio Special Joseph Beuys*, n° 4: 95-103.

Vischer, Theodora (1983) *Beuys und die Romantik*. Colonia: Buchhandlung Walther Köning.

Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum: el discurso como entramado performativo

Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum: the speech as performative framework

**CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA*
& ZUHAR IRURETAGOiena LABEAGA****

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, investigadora, profesora, artista. Doctora en Bellas Artes Facultad de Bellas Artes Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa – Bizkaia, España. E-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus

**España, artista, investigadora, profesora. Máster Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Máster Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Diploma Estudios Avanzados, UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa – Bizkaia, España. E-mail: zuhar.iruretagoiena@ehu.eus

Resumen: En sus últimos trabajos los artistas Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum (Markina-Xemein, 1976 y Delft, 1975) se han centrado en procesos creativos cercanos a investigaciones sociológicas. Sus propuestas evidencian hasta qué punto la alteración de determinados protocolos causa modificaciones de resultados imprevisibles.

Son los puntos de partida desde los que abordan algunas de sus obras como *Police Training* (2011) y *Últimas Palabras* (2013). En ellos, los artistas visibilizan aspectos implícitos en los discursos de ciertos colectivos y se centran en el análisis de la cualidad performativa de estos.

Palabras clave: Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum / enunciados performativos / arte contemporáneo / reenactment.

Abstract: In their later works artists Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum (Markina-Xemein, 1976 and Delft, 1975) have focused on near sociological research creative processes. Their proposals show how altering some protocols causes modifications with unpredictable results.

These are the starting points for some of their projects such as *Police Training* (2011) and *Last Words* (2013). In them, the artists make visible aspects implicit in the speeches of certain groups and focus on the analysis of their performative quality.

Keywords: Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum / speech acts / contemporary art / re-enactment.

Introducción

Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum se definen como un equipo de artistas que ha aceptado la presencia en sus propios procesos del “conflicto y la disputa” (EHUsfera, s/d).

A menudo su producción lleva implícita una interrogante sobre el trabajo. De este modo, se plantean cuestiones como ¿qué diferencia el tiempo y el resultado de la producción en la fábrica o la oficina, del tiempo del *trabajo ocioso* que se produce durante la jubilación? ¿Qué caracteriza y de qué modo se produce la diferenciación entre el trabajo en arte y el producido en y para otros contextos? En definitiva, ¿qué es lo que diferencia un *objeto cualquiera* de un objeto artístico?

Por otro lado, en los últimos tiempos se han venido interesando asimismo por los enunciados performativos, aquéllos que – siguiendo a John L. Austin – son constitutivos de realidad. Les interesan en tanto se basan en la autoridad que de manera hipotéticamente consensuada se otorga desde la sociedad a aquéllos que los pronuncian.

Los artistas se proponen cuestionar esa autoridad y el modo en que sus enunciaciones nos afectan en tanto configuran determinadas realidades.

Una situación concreta en la que observan la especificidad de estos *actos de habla* son los procesos judiciales. Mas en términos más amplios profundizan desde su práctica artística en los procesos de diálogo, atendiendo a los roles asumidos en ellos por diferentes partes. Situaciones comunicativas fuertemente

pautadas y marcadas por las expectativas que cada uno de los dialogantes alberga en relación a ese *otro* al que se dirige.

Poniendo en marcha procesos que permiten que estos aspectos salgan a la luz y se muestre abiertamente el entramado oculto que ordena los comportamientos de unos y otros, los artistas nos hacen ver el valor de la disidencia y la reflexión crítica. Desde su práctica nos hacen ver que el solo hecho de cortocircuitar los discursos dominantes, romper sus flujos, puede ser un muy importante primer paso para replantearnos cómo se construye el poder de las diferentes jerarquías a las que nos sometemos.

Objeto de estudio

En estos dos proyectos los artistas tratan de establecer estrategias para llegar a comprender cuáles son los mecanismos de la representación que se encuentran tras el aparato judicial y en última instancia en el seno de las relaciones de los poderes estructurales y los agentes que en ellos operan.

Las dos propuestas se afanan en desnudar el dispositivo que sustenta la lógica de la representación para, de este modo, hacer patentes las contradicciones implícitas en el proceso performativo y los engranajes de los mecanismos implicados en cualquier proceso de autorepresentación ante una audiencia, sea esta un jurado – y por lo tanto el proceso sea un proceso judicial- o cualquier tipo de representación con una estructura audiencia/receptor.

En los dos casos las piezas se postulan como un proyecto en el transcurso del cual el proceso es en sí mismo un experimento que trata de demostrar las estructuras que se establecen en los lenguajes del poder. Recogen y analizan el potencial retórico de cada discurso su representación y su estructura constructiva como maquinaria impositiva.

En *Últimas Palabras* (2013), los artistas establecen una suerte de artilugios capitaneados por el recurso del *re-encatement* donde lo que consiguen es evidenciar que el poder judicial y los procesos que de él dependen están sometidos a las leyes de la representación. Así, tal y como ocurrió en el caso concreto de Alfredo Astiz ponen al descubierto el giro teatral que el militar utilizó en su alegato final para fagocitar cualquier atisbo de realidad que pudiera encontrarse en el proceso judicial, y así tratar de desplazar la percepción del proceso hacia la lógica del espectáculo, donde todo es posible, más si es susceptible de ser interpretado. De este modo la realidad se ve liberada de la carga histórica y se convierte en mero suceso. Un acontecimiento que deviene hipereal, un acontecimiento performativo en pura esencia.

En el alegato final que hizo “*el ángel rubio de la muerte*” el poder de la representación despliega toda su potencia anulando así, mediante su atractivo como

acción preformativa constitutiva de nuevas realidades, la carga simbólica y contextual. Lo real con su poder de sumisión, fagocita cualquier posibilidad de análisis mas allá de lo que deviene. De lo que esta siendo.

La estrategia es aquella que utilizó a su vez Jaques Verges "la defensa de Ruptura" (*Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum* (s/d), aquella en la que se intentar desafiar la moralidad el proceso y de la propia estructura judicial, llevándolo al extremo la propia estructura del estado.

El video de casi treinta minutos de duración se estructura como una secuencia temporalmente completa. En ella, el instructor comienza por hacer un análisis formal del alegato final de Astiz, el tipo de letra, la división y la estructura del discurso por párrafos y la importancia de los aspectos destacados mediante recursos lingüísticos y de escritura. En un segundo momento, se da paso a la lectura (por primera vez por el actor), y a la interpretación del legado de Astiz. En este instante es donde el lenguaje de video empieza a desplegarse y a establecer una dialéctica a dos bandas entre instructor y actor. El primero trata de interpretar el texto incorporando las correcciones del instructor; el segundo, por lo contrario, boicotea y entrecorta constantemente los intentos interpretativos del primero. En esta suerte de partido a dos paredes editado mediante el recurso de plano contraplano, se establece una conversación que reproduce tanto a nivel visual como a nivel a nivel discursivo, las estructuras de poder, donde uno de los personajes es constantemente sometido y coaccionado, para que desplegar su potencial resulte imposible.

Los planos medios y primeros planos enfatizan esta estructura de poder y le otorgan al video un ritmo rápido, secuenciado, en el que entre la interpretación, la implacable rotundidad del texto y la edición, se crea una tensión difícil de soportar por el espectador. Ciertamente es que en momentos donde esta tensión, anteriormente mencionada, alcanza cotas altas y se vuelve incómoda, los artistas han optado por abrir el plano, dejando que el aire entre en la composición de la imagen y el encuadre y haciendo que la estructura del entramado para llevar el *re-enactement* y registrarlo se manifieste.

De este modo, se establece una suerte de *mise-en-abyme* donde se da un salto atrás y la estructura propia de la representación actoral y artística se pone al descubierto. Este recurso audiovisual otorga un respiro al frenético y tenso ritmo de la pieza al mismo tiempo que nos integra en la obra a los propios artistas, y por lo tanto subraya y enfatiza una vez más la sensación de estar observando una representación.

Police Training (2011), a diferencia de *Últimas Palabras* es un proyecto colaborativo donde los artistas son participantes de un taller que se plantea como

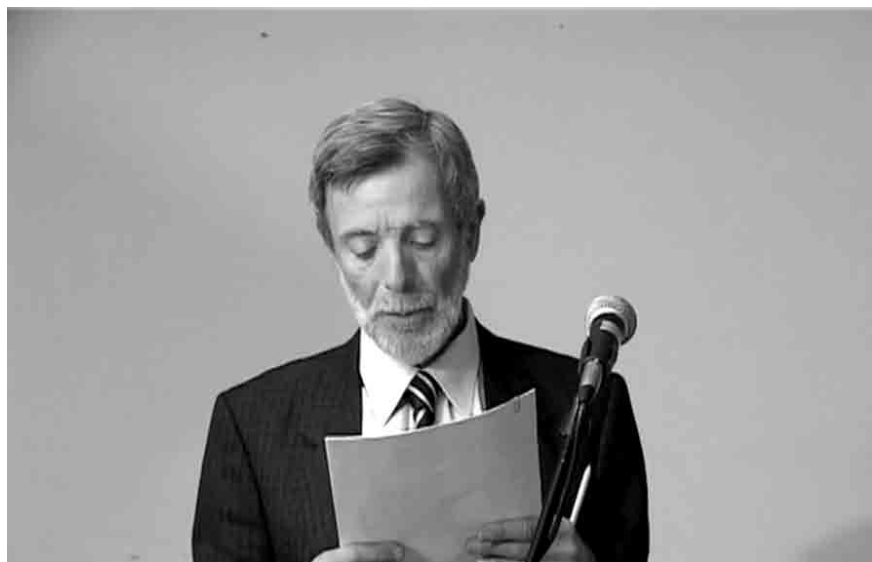


Figura 1 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Últimas palabras", 2013. Video still. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

Figura 2 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Últimas palabras", 2013. Video still. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).



Figura 3 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Últimas palabras", 2013. Video still. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

Figura 4 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Últimas palabras", 2013. Video still. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

Figura 5 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Últimas palabras", 2013. Video still. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

un experimento sociológico. En él se les insta a formar parte de un curso de técnicas de interrogatorio, donde poner en práctica mediante juego de roles las capacidades de cada participante para hacer uso de estas técnicas.

En este mismo taller se anima a cada participante artista a que aplique los conocimientos a su práctica personal a través del estudio y análisis de literatura pertinente al caso. De este modo podríamos decir que *Police Training* es una especie de preludio a *Últimas Palabras*, ya que en ella los artistas empiezan a mostrar interés por los entresijos del lenguaje, por la estructura invisible que lo sustenta y su capacidad para erigirse como herramienta discursiva del poder. Ahondar en la capacidad del lenguaje para perpetuar y transmitir los lugares simbólicos del poder, metamorfosearse y desdibujar las fronteras entre la representación, el discurso y lo textual.

Así pues este proyecto participativo de carácter colaborativo se formaliza mediante el registro de unas fotografías del proceso. Su interés reside en el capital simbólico personal que cada participante se lleva con lo que, además de ser el germen para proyectos posteriores, en él los artistas se enfrentaron por primera vez a la experiencia de abordar una propuesta experimental procesual de corte sociológico y su relación con la construcción del lenguaje.

Hemos de subrayar que, a pesar de que formalmente se resuelven de modo muy distinto, y de que en ninguno de ellos dos se establece ningún tipo de juicio o posición moral, las lógicas que operan en uno y otro son similares y por lo tanto se establecen una suerte de sinergias y de implementaciones entre uno y otro proyecto. Así una y otra propuestas se enriquecen mutuamente y establecen un diálogo en el cual se muestra claramente el interés de estos dos artistas por mostrar el engranaje performativo y de representación de las dialécticas del poder. De este modo, operar en el seno del lenguaje del poder, en sus discursos, performar la violencia del discurso, termina por convertirse en la forma de desnudar el discurso de la violencia.

Conclusiones

En los cuerpos de trabajo analizados nos encontramos con algunas de las líneas maestras de la investigación artística de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum.

De este modo, *Police Training* (2011), pone de manifiesto el interés de los artistas por trabajar desde la colaboración y su búsqueda de una inserción de sus trabajos en el devenir real de los acontecimientos del presente. En este caso, el contexto es su actividad en el seno del colectivo *Social Experiment*. Así, por medio del proyecto *Police Training*, Jaio y van Gorkum revisan los comportamientos asumidos en las prácticas policiales interrogatorias,



Figura 6 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Police Training", 2011. Vista del taller. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

Figura 7 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Police Training", 2011. Vista del taller. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

Figura 8 · Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, "Police Training", 2011. Vista del taller. Fuente: www.parallelports.org (Imagen reproducida con la autorización de los artistas).

propiciando que cada uno de los participantes tenga que aplicar lo aprendido tanto en el rol de quien pregunta como el de quien es preguntado. Del mismo modo, el carácter práctico y teórico del curso implica que cada integrante del grupo tenga que reinventarse, colocarse en el lugar del otro, y al mismo tiempo pueda verse proyectado en los comportamientos y actitudes de sus iguales. Por otra parte, la proximidad para con los instructores policiales, y la convivencia de la totalidad de los asistentes al taller en un contexto de temporal aislamiento que genera una sensación de proximidad y confianza, hace surgir contradicciones e incertidumbres impensables en otras circunstancias, construyendo una inmejorable ocasión para el aprendizaje. Consideramos de interés señalar que ésta fue la respuesta de los artistas a una invitación para organizar un *workshop* práctico con estudiantes de arte. Las implicaciones en cuanto a posicionamiento político de los artistas resultan evidentes, mas son expresadas además de manera muy certera por Elke Uitentuis – una de las componentes de *Social Experiment* –, cuando afirma "I want to understand the world and make it better" (*Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum*, s/d), considerando, por supuesto, el arte como una vía perfectamente idónea desde la que afrontar ese deseo.

Por su parte en *Últimas Palabras* (2013) el ejercicio de *re-enactment* posibilita que adquieran una nueva dimensión y resonancia las palabras pronunciadas por Astiz, trascendiendo su propia adscripción geográfica y convirtiéndose en paradigmáticas de las constantes negaciones y ocultamientos a los que somos sometidos y sobre los que se escribe la historia. Si, como ciudadanos, tenemos siempre la sensación de no llegar hasta el fondo de las cuestiones espinosas, de que nunca podremos conocer en su totalidad la verdad de tantos acontecimientos, el discurso de Astiz nos pone frente a frente no solo con el hecho de la negación sino con la insolente tergiversación del discurso que termina –o lo pretende– haciendo ver al acusado como héroe sacrificado, sometido a la persecución y víctima de la conspiración. Una argumentación a la que, desafortunadamente, desde diferentes contextos, hemos sido habituados.

Aquí los artistas Jaio y van Gorkum nos ponen cara a cara con la realidad de la eficacia del discurso, y nos transportan de manera indirecta hacia las herramientas que la propiciaran en la situación original. Una buena expresión, buena oratoria, colocar el énfasis en el lugar apropiado de la frase, acompañarlo con los gestos adecuados, con una correcta colocación de las manos y de todo el cuerpo, he aquí los instrumentos del engaño y la persuasión. Sin embargo en su trabajo, todas estas herramientas quedan

desmanteladas por medio de la repetición hasta el desnudamiento de la estructura, y la referencia a la propia realidad preformativa del acontecimiento. Su trabajo nos prepara y nos pone alerta, nos advierte acerca de lo que quizá ya sabemos, que debemos buscar detrás o bajo la superficie de todas esas estratagemas, que debemos estar alerta y cuestionar los imperativos de esas representaciones.

Referências

Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum (s/d) [en línea] blog [Consult. 2015-12-00] Disponible en www.parallelports.org

EHUsfera (s/d) [en línea] blog [Consult. 2015-12-00] Disponible en www.ehu.eus/ehusfera/bbaa/2015/10/21

Suturar e Bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Claúdia Contreras

*Sew and embroider: the textile as identity,
memory and violence metaphors in the work
of Claudia Contreras*

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista plástica. Professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL). Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura), Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes (especialização de Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e estudos em Belas-Artes (CIEBA).
E-mail: teresa.peras@gmail.com

Resumo: Neste artigo irei debruçar-me sobre alguns projetos desenvolvidos pela artista argentina Claudia Contreras que, através da arte têxtil (costura, bordado ou colagem) trabalha a partir de referências ao período do terrorismo de Estado na Argentina (1976-1983), expondo as várias faces da violência, cumplicidades e sombras que pairam num espaço de intersubjetividades partilhadas.

Palavras chave: arte têxtil / terrorismo de estado / intervenção artística / memória.

Abstract: *In this communication I'll analyze some projects developed by the Argentine artist Claudia Contreras. Using textile art techniques (sewing, embroidery or collage) she works from references to the period of state terrorism in Argentina (1976-1983), exposing the various faces of violence, complicity and shadows hovering on a shared space of intersubjectivity.*

Keywords: *textile art / state terrorism / arts intervention / memory.*

1. A "geração dos desaparecidos"

Claudia Contreras (n. 1957, Buenos Aires) desenvolve um percurso artístico e vivencial multi situado tanto geograficamente como plasticamente. O processo de formação desenrola-se entre a Argentina e Espanha onde residirá, em Madrid, entre 1978 e 1982, (período que no seu país será marcado pela ditadura militar de Jorge Videla). Entre 1974 e 1976 frequenta a Escuela Nacional de Bellas Artes de Quilmes e a partir de 1978 a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando em Madrid. Regressada à Argentina em 1983, após a queda do regime termina completa a sua formação na Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano e na Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Atualmente vive e trabalha em Buenos Aires onde desenvolve um processo de criação, materializado em séries de trabalhos (incorporando desenho, pintura, colagem, arte têxtil, instalação, animação digital e vídeo) que exploram um universo de referências à violência (considerada nas suas múltiplas vertentes) e cruzam vivências pessoais, memória histórica e biográfica, considerando a arte como terreno de afirmação identitária, ativismo cívico e político. O papel interventivo confiado à criação artística está bem patente nas suas palavras:

Mi práctica como artista (...) trata acerca de temáticas que me atraviesan desde lo perceptual a lo conceptual: la Violencia, el Poder, la Identidad, el Feminismo, la Educación, la Memoria en proceso de construcción permanente del cuerpo individual al cuerpo social (Contreras, apud. Corvalán, 2014).

Afirmando-se como pertencente à "geração dos desaparecidos" a artista aborda, ao longo do seu percurso, as várias faces da violência desde a violência de género ao terrorismo de Estado que marcou a história do seu país. De fato, na sequência do golpe de estado de 24 de março de 1976, sobe ao poder uma junta militar que irá governar a Argentina durante sete anos, num regime marcado pela guerra suja, responsável pela tortura e desaparecimento de adversários políticos, (em números que ascenderam a milhares de pessoas), rapto e adoção forçadas de recém-nascidos e outros crimes de *lesa humanidad*.

No âmbito do seu percurso artístico a utilização dos têxteis (quer de forma direta quer num sentido mais amplo) constitui-se como um eixo estruturante que urde aspetos de natureza plástica/estética e autobiográfica com uma intervenção simultaneamente artística e cívica, reveladora de incontáveis práticas de intolerância e crueldade. Os atos de entrelaçar, coser, bordar ou a introdução, nas suas obras, de esquemas de costura ou bordados retirados de revistas de labores femininos, assumem-se simultaneamente como exercícios de

subversão (ao relatar e denunciar desaparecimentos e assassinatos através de formas de expressão associadas a estereótipos de domesticidade e submissão) mas também de cura já que, através da arte há uma sutura/cicatrização das feridas infligidas ao tecido social.

2. O têxtil como espaço de fratura

Explorando o universo têxtil como modalidade de expressão artística (não só o tecido, as linhas, botões, etc... mas igualmente os instrumentos de trabalho a ele ligados como tesouras ou máquinas de costura), Claudia Contreras propõe uma reflexão acerca da memória da história recente da Argentina (impedindo o seu apagamento no espaço das intersubjetividades coletivas) que se intersecta com subtis sugestões autobiográficas na problematização das construções identitárias de género e do papel social da mulher/artista.

Associado até ao século XX às “artes menores” ou “artes aplicadas”, o têxtil configura-se como espaço de ambiguidades que, na tradição artística ocidental, entrecruza questões culturais, estéticas, de género, sociais, já que sobre si recai uma representação das atividades manuais como formas de diminuir a importância do trabalho feminino (remetida para um espaço da domesticidade).

Contudo, no contexto da arte contemporânea irrompe como um dispositivo (não só técnico e plástico mas também simbólico) capaz de mobilizar uma crítica aos próprios moldes em que se desenhou a historiografia da arte, os modelos e normas sociais de género, “raça”, religião, classe, etc. Há na utilização de elementos associados ao universo têxtil um potencial de transformação, onde a criação de imagens-objetos provoca um confronto com estereótipos, fantasmas, receios, expectativas e construções de ordem identitária, cultural e social – que da esfera individual do artista trespassam para o domínio das intersubjetividades partilhadas.

Por outro lado, o domínio da autobiografia assume-se como um plano discursivo por excelência onde, a partir de experiências individuais são evocadas situações de violência, repressão (sexual, cívica, política, religiosa, cultural, etc...), memória histórica, estereótipos culturais e sociais, discursos dominantes e minoritários. A este nível a prática artística desempenha um papel de destaque enquanto modalidade capaz de expor e desmontar os processos sociais e culturais de opressão – legitimados como verdades universais – e propor discursos contra-hegemónicos.

Cláudia Contreras propõe, através da manipulação de materiais, técnicas e elementos associados ao têxtil, um *ethos* que assenta na capacidade da arte se assumir como um lugar de expressão de convicções de ordem estética, ética,

política, mas igualmente emocional e afetiva subvertendo a imagem de uma domesticidade e feminilidade(!) a que a costura, o bordado ou a tecelagem foram associados, possibilitando finalmente, o desenvolvimento de uma crítica contundente aos discursos hegemônicos e misóginos.

3. Memória e Denúncia

Resiliência é o título de um vídeo e de uma obra que evocam a memória dos “desaparecidos” durante o regime ditatorial e terrorismo de Estado de que praticou durante os anos de 1976 a 1983. O primeiro mostra o processo de trabalho que esteve na base das séries “Rancho”, “Rosario”, “Remover Cielo y Tierra”, “Santo Sudário”, “Esclavas para María”, “Documentación Confidencial” ou “Resiliência”. Aqui ao mesmo tempo que são mostrados os processos de trabalho, evocam-se nomes de pessoas sequestradas e feitas desaparecer durante a ditadura.

Todas estas obras têm por base as listas com os nomes e números de processo de pessoas desaparecidas durante o período do terrorismo de Estado argentino publicadas pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) no livro “Nunca Más”.

Nas séries “Rosario”, de 1999 (Figura 1), “Esclavas para María” e “Remover Cielo Y Tierra” (Figura 2 e Figura 3), ambas de 2001, tiras de papel contendo nomes e números de “desaparecidos” são enroladas formando contas que posteriormente irão tomar a forma de um terço, ornamentar um par de chinelos ou integrar um ábaco matemático.

Já a peça *Santo Sudário*, de 2004 (Figura 4 e Figura 5), consiste num pano onde alguns dos fios que compõem a trama são substituídos por tiras de papel, recortadas das listas da CONADEP com nomes, números de registo e datas de expediente. A presença destas referências aos argentinos torturados, mortos ou cuja identidade foi suprimida e substituída por um número durante a ditadura (com destaque para o rapto de crianças, posteriormente adotadas de forma ilegal) em objetos do quotidiano, assumindo ou não uma conotação religiosa, conferem-lhes um sentido funesto já que não deixam de lembrar e sublinhar as cumplicidades quotidianas com os atos de terrorismo de Estado. Claudia Contreras irá desenvolver esta ideia de Primo Levi (2010) na obra “Se isto é um Homem” da cumplicidade civil, as *zonas cinzentas* caracterizadas pela capacidade do individuo, perante determinadas circunstâncias, se transformar num *idiota moral* e atuar de tal modo que se torna, ele próprio, um cúmplice direto da instauração e manutenção de um regime totalitário e repressivo.

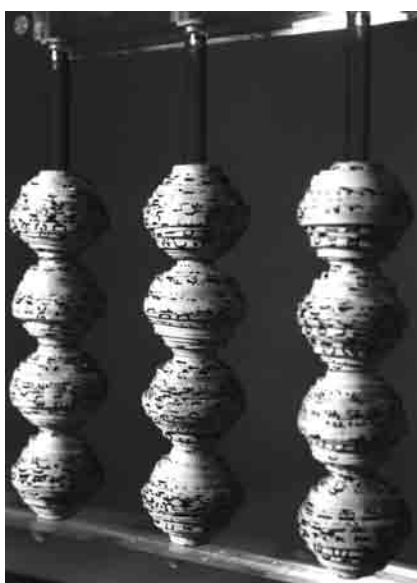
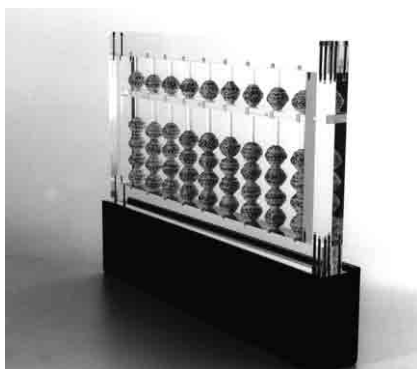
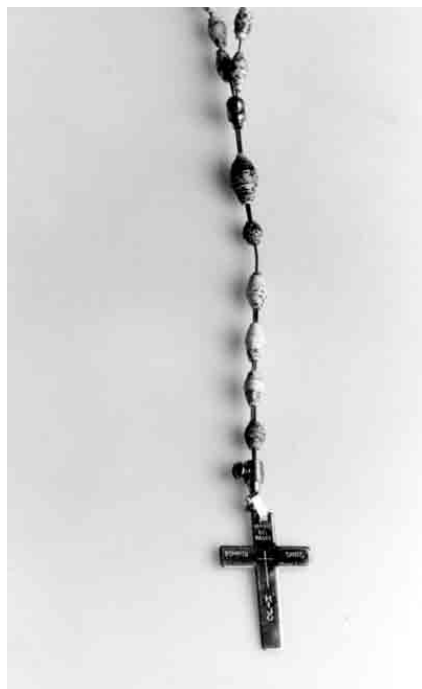


Figura 1 · Cláudia Contreras, *Rosario*, 1999.

Figura 2 · Cláudia Contreras, *Remover Cielo Y Tierra*, 2001.

Figura 3 · Cláudia Contreras, *Remover Cielo Y Tierra* (detalle).

Neste sentido, através de meios tecnicamente despojados mas impregnados de sentido, a artista tece um conjunto de relações que denunciam a cumplicidade da Igreja Católica na Argentina com o governo militar (e em muitos casos a participação direta dos seus membros em atos de repressão contra os opositores ao regime de Jorge Rafael Videla). Objetos que integram os rituais da oração como o rosário ou pedaços de pano transformados em indícios do martírio (o *sudário*) são aqui evocados como provas desta convivência com o terrorismo de Estado.

Da mesma forma, o ábaco (que em algumas culturas orientais está simbolicamente dividido entre céu e a terra) inverte igualmente o sentido lúdico de contar e somar e transforma-se num dispositivo mnemónico que induz sistematicamente a uma recontagem do número de pessoas torturadas e desaparecidas durante este período (estimado em 30.000). O título da obra, para além da apropriação do simbolismo acima referido, evoca igualmente a incessante procura das crianças raptadas, por parte de movimentos como as *Madres de Plaza de Mayo* ou *Abuelas de Plaza de Mayo* que reclamam justiça.

Aqui, a prática artística entendida como forma de tornar tangível uma ideia/conceito é coincidente com o ato de denunciar já que ambos convergem num duplo apelo às “provas” materiais dos crimes cometidos e das forças que os perpetraram e/ou apoiaram. A apropriação de formas familiares vem assim tornar presentes na memória do espetador, as ausências e a invisibilidade daqueles que pereceram às mãos da ditadura, procurando restaurar uma identidade apagada (ou remetida para um número de série).

Esta denúncia será mais explícita na série “Documentación Confidencial” de 2004 (Figura 6). Aqui a artista utiliza pastas plásticas para documentos, timbradas com o símbolo das Forças armadas Argentinas e identificadas como pertencendo ao *Ministério do Interior – Registro Nacional de Pessoas* – onde se destaca a referência “documentação confidencial”. Claudia Contreras recorta pequenos furos que irá bordar e inserir contos de papel ou recortes circulares das listas de nomes no interior dos invólucros. A utilização do bordado introduz uma estranheza na composição ao confrontar a dimensão manual, artesanal, do bordado e a linguagem tipográfica dos envelopes, tornando-os presenças perturbadoras que, jogando com a docilidade atribuída às “artes da agulha”, evoca histórias de horror que marcaram o quotidiano e as vidas privadas de milhares de famílias. Furar e coser assumem uma dupla conotação entre o ato de infligir dor e de curar. Para a artista o bordado prefigura-se como uma forma de suturar as feridas sociais que permanecem abertas no presente de muitos argentinos. Nas suas palavras:

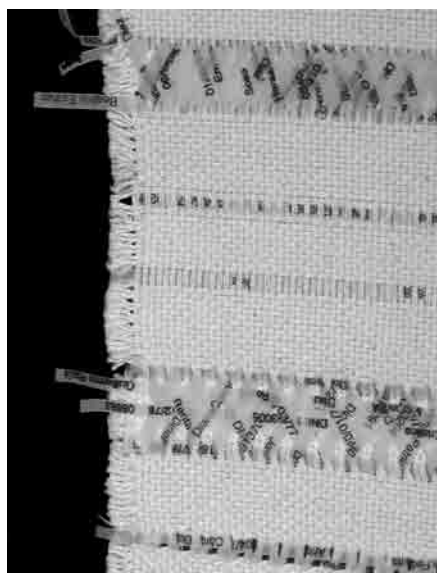


Figura 4 · Cláudia Contreras, *Santo Sudário*, 2004 (detalhe).

Figura 5 · Cláudia Contreras, *Santo Sudário*, 2004 (detalhe).



Figura 6 · Cláudia Contreras, *Documentación Confidencial*, 2004 (detalhe).

El bordado también tiene que ver con la reparación... Cuando yo estoy bordando siento que estoy cociendo (Contreras apud Rosa, 2013)

A palavra “Resiliência” (Figura 7). composta por letras tridimensionais surge como uma espécie de síntese destas séries desenvolvidas a partir do final da década de 1990. Integrando tiras de papel com listas de nomes configura uma espécie de memorial que condensa passado e presente, impregnado a identidade das gerações que experienciaram a repressão de forma direta ou com ela foram coniventes. Ao mesmo tempo esta obra surge no rescaldo do governo de Carlos Saúl Menem durante a década de 1990 marcado por acusações de corrupção, cujas políticas económicas se saldaram numa elevada taxa de desemprego, mas sobretudo pela sua ação no campo político onde o indulto aos ex-ditadores Jorge Videla e Emílio Massera (entre outros condenados por crimes cometidos durante a guerra suja) constitui um duro golpe na reclamação de justiça pelas atrocidades de que foram responsáveis diretos ou indiretos.

Aqui “Resiliência” sintetiza a necessidade de, através da arte, desenvolver uma atitude cívica ativa e (re)construtiva que entendida, nas palavras da artista, permita uma reflexão crítica em torno da memória histórica recente como “(...) un trabajo responsable, intentando reparar el tejido social desgarrado, roto por la violencia del Terrorismo de Estado, y por las decisiones políticoeconómicas, de los sucesivos gobiernos democráticos pos-facto” (Contreras, apud Rosa, 2013).

4. Cumplicidades

O políptico “Luciérnagas Curiosas” (2013), (Figura 8, Figura 9 e Figura 10) composto por pedaços de mapas da Argentina e Espanha, botões, fragmentos de roupas de bebé, unidos através de colagem e costura, simula um conjunto de vestidos e outras vestes de criança onde são bordados pequenos bichos e mapas de cidades. A obra retoma e aprofunda a reflexão da memória histórica da violência de Estado durante a ditadura militar designadamente uma das suas vertentes mais perversas: o sequestro, ocultamento da identidade, desaparecimento e adoção ilegal de bebés e recém-nascidos filhos de detidos ou “desaparecidos” e nas sequelas que estes acontecimentos deixaram na sociedade argentina atual (de que a ação da organização *Abuelas de Plaza de Mayo* se destaca).

Filha e neta de modistas, Claudia Contreras está familiarizada desde muito jovem com o universo têxtil, aprofundando este conhecimento através da formação no âmbito das artes plásticas. Nesta série assume o sentido artesanal e a manualidade do processo artístico como eixos estruturantes que lhe permite



Figura 7 · Cláudia Contreras, *Resiliencia*, 2004.

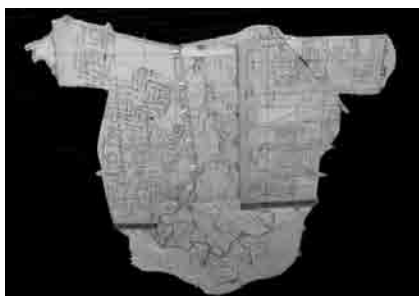


Figura 8 · Cláudia Contreras, *Luciérnagas Curiosas*, 2013.

Figura 9 · Cláudia Contreras, *Luciérnagas Curiosas*, 2013 (detalhe).

Figura 10 · Cláudia Contreras, *Luciérnagas Curiosas*, 2013 (detalhe).

convocar o universo das vivências quotidianas, interpelando as relações entre a esfera particular e os mecanismos de repressão do Estado formando uma "cadeia de cumplicidades". Nas suas palavras:

(...) Todos sabíamos (...) había una complicidad civil, de la cual el más claro ejemplo fue la apropiación de niños. Un bebé que es apropiado nació en la clandestinidad, entonces había una partera que era cómplice, un enfermero que era cómplice, un portero de ese hospital que era cómplice. Y a la casa de militar o de cualquier familia usurpadora, había un portero que vio entrar a una mujer con un bebé y que durante nueve meses no le vio la panza, familiares que aceptaron con naturalidad esta situación (...) Hubo una cadena de complicidades (Contreras, apud Rosa, 2013).

Em "*Luciérnagas Curiosas*" os fragmentos de mapas que formam parte das peças, tornam-se metáforas da perda e do encontro que cruzam a memória dos raptos com a própria trajetória de vida da artista.

Nestas roupas de bebé toda a sua aparente candura é suprimida quando percebemos que exorcizam de forma subtil a ausência física configurando-se como presenças espectrais e sinistras que nos interpelam numa reclamação de justiça.

Nota Final

Estes projetos, que integram um percurso mais amplo de Claudia Contreras entretecem e suturam várias camadas de significado. A memória da violência perpetrada pelos militares durante o autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, entrecruza-se com referências à violência de género, que neste caso é também política, dada a importância dos movimentos feministas na construção democrática da Argentina durante o início da década de 1970 e depois violentamente reprimidos. Aqui, exploração plástica do universo têxtil assume-se como um ato de subversão e problematização das relações entre as artes plásticas, identidades de género ou as hierarquias que ainda imperavam (embora de forma por vezes subterrânea) entre arte e artesanato. Por outro lado, a costura e o bordado, materializam uma relação social de género, transversal aos domínios particulares i.e. domésticos, laborais, etc., através das quais as atividades desenvolvidas por mulheres foram socialmente subalternizadas.

Assim, subvertendo a docilidade (e domesticidade) associada as têxteis, confere-lhe um protagonismo inusitado, sublinhando a importância que as subjetividades femininas assumiram nos contextos da criação/intervenção artística/política bem como as cumplicidades que ao nível das vivências quotidianas, possibilitaram a implantação, desenvolvimento e ação do regime repressivo na Argentina.

Referências

- Alvarez, Sonia (2003) "Um outro mundo (também feminista & hellip;) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n.2, p. 533-540, dezembro [consultado em 15-6-2014]. Disponível em: www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/14112009-104032alvarez.pdf
- Corvalán, Kekená (2014) "Claudia Contreras, potencia poética de una artista integral", in *Revista Leedor*. Mayo [consultado em 18-9-2015] Disponível em: www.leedor.com/2014/05/03/claudia-contreras-potencia-poetica-de-una-artista-integral/
- Levi, Primo (2010) *Se Isto é um Homem*. Lisboa: D. Quixote
- Rosa, María Laura (2013) "Remover cielo y tierra. La desaparición física en la obra de Claudia Contreras" in *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* n° 59. Octubre 2013. pp. 37-58. [consultado em 9 -10- 2014] Disponível em www.eseade.edu.ar/files/riim/RIIM_59/riim59_rosa.pdf

Elements artístics col·laterals: una mostra de *Work in progress* en l'obra de Tadashi Kawamata

Collateral art elements: 'Work in progress' expression into Tadashi Kawamata's work

GEMMA FARRAN NICOLAU*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Espanya, artista visual i professora a la Universitat de Barcelona. Llicenciada en Belles Arts Universitat de Barcelona (FBAUB).

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Escultura. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanya. E-mail: gfarran@ub.edu

Resum: Aquest article proposa una reflexió sobre l'espai de treball, un element artístic col·lateral que Tadashi Kawamata (Hokkaido, 1953) desenvolupa en els seus projectes i workshops i que manifesta el seu interès per el procés de treball, i la creació participativa.
Paraules clau: espai de treball / work in progress / construcció d'espais / participació / intervencions artístiques.

Abstract: *This article is a reflection about the working space, a collateral art element, which Tadashi Kawamata (Hokkaido, 1953) develops his projects and workshops, and expresses his interest in the work process and the participative creation.*
Keywords: *working space / work in progress / space construction / participation / art intervention.*

Introducció

Tadashi Kawamata (Mikasa, illa de Hokkaido, 1953) en les seves intervencions artístiques reflexiona sobre l'espai construït, manifesta i fa evident el procés de creació i construcció. Utilitza fustes per construir estructures arquitectòniques, ponts, passeres, cabanes, miradors, aixoplucs. Construeix col·lectivament,

amb la participació de persones vinculades al lloc, i “crea llocs per als altres” (Ellenberger, 1998), per contemplar, per experimentar i prendre’n consciència.

El present article té com a objectiu analitzar evidències que revelin aquest interès per l’observació i la reflexió sobre el procés de treball, el moment de la construcció compartida, a través d’elements artístics col·laterals que es generen en els seus projectes i que esdevenen una mostra del seu treball en progrés (*Work in progress*).

Kawamata realitza projectes artístics “site specific” en llocs públics. Entén “l’espai públic com un espai condicionat per aspectes culturals i polítics, socials i econòmics” (Kawamata, 2008:42), connectat amb tot allò que s’esdevé al territori del domini públic. Tadashi Kawamata emprèn els seus projectes a partir de la recerca sobre aquestes característiques específiques del lloc. Investiga, parla amb la gent, busca informació sobre l’entorn, la història, la situació econòmica, el moment social i cultural, i inclús sobre l’espiritualitat del lloc.

Recullo informació relacionada amb totes aquestes coses, i les idees apareixen automàticament. Per mi l’art és el resultat final de la recerca i l’estudi del lloc (Kawamata, 2008: 42).

A causa de les dimensions dels seus projectes, construeix les seves estructures temporals amb l’ajut i la col·laboració de persones vinculades amb el lloc: tècnics, assistents, professionals diversos, estudiants, equips de persones amb risc d’exclusió social, o ciutadans en general. Aquest és un aspecte molt important en el procés del seu treball i Kawamata el té molt en compte, escolta amb atenció les idees sobre el projecte que aquests col·laboradors ofereixen.

Ells continuament van donant noves idees sobre el projecte, jo estic al cas d’aquests moments; estic obert a tots els suggeriments sobre el projecte: en la manera de treballar, en la forma de col·laborar, i en la manera de realitzar-ho. Per mi és molt efectiu, inclús a l’hora de definir l’estructura des de la seva idea (Kawamata 2008:42).

Observem que Tadashi Kawamata té un gran interès en la participació, a escoltar les idees dels col·laboradors, a tenir altres visions sobre el projecte, a evidenciar el procés de treball a través del propi equip, i perquè això es doni busca, crea les condicions adequades, un clima de confiança per tal de compartir el treball. Per aquest motiu molts cops trobem en els projectes i workshops que Kawamata realitza a l’espai públic, un punt de partida, un espai inicialment construït per poder desenvolupar, planificar, coordinar el projecte artístic i observar el temps de treball compartit. Un espai de treball des del qual compartir la construcció del projecte.

L'espai de treball, un punt de partida

L'any 2006, vaig participar al workshop Architectures Temporals que Tadashi Kawamata va realitzar a Can Xalant, un centre de producció artística a la vila de Mataró, prop de Barcelona, per al qual es va construir l'obra "Xiringuito Mataró" (Figura 1), una estructura de dos nivells creada a partir de taulons de fusta i estructures metàl·liques de bastida, que construïda sobre una gran tarima ocupava gran part del jardí del centre d'art.

El primer dia del workshop, Kawamata va proposar fer un *espai de treball* (Figura 2) per reunir els col·laboradors, desenvolupar el projecte i coordinar el treball en equip. Per realitzar la construcció es disposava de 3 palets de taulons de fusta de pi d'unes dimensions de 250 x 22 x 0,25 cm. , aproximadament uns 10 m³ de fusta (Figura 3). Aquestes fustes també servien per crear l'espai de treball; combinant els taulons es van fer bancs i taules que van ser col·locats en una zona d'ombra que permetés la visió de tot el jardí.

Aquesta primera acció va permetre descobrir i reconèixer el material de treball, el tauló de fusta, les dimensions, la unitat primera, la part individual. Dominar l'element bàsic de construcció permet abordar el següent pas del projecte, permet decidir sobre cada acció del treball, valorar les possibles combinacions i aprendre el llenguatge constructiu.

Primer de tot vam començar a fer bancs i taules. Vam fer molts bancs i dues grans taules que van estar llestes a l'hora de dinar... Hi vam dinar tots junts cada dia... Era un moment important per mantenir el contacte amb tots els participants. (Kawamata, 2006b:40)

L'espai de treball era un lloc per organitzar-se, fer croquis de construcció, discutir idees i fer millores sobre el projecte. També era un punt de trobada i un lloc des d'on observar l'evolució de la intervenció artística i el procés de treball.

A la tarda, es va concretar el calendari de treball, les fases del projecte (Figura 4). Per començar tothom va estar d'acord que calia una plataforma, una tarima per limitar l'espai que definia el jardí i que fos la base per la construcció de l'estructura que havia de créixer. Al terra es van marcar els límits de la plataforma, amb la proporció que permetien els taulons, que es van convertir en unitat de mesura.

El segon dia, tothom es va reunir a l'espai de treball per exposar noves idees i decidir sobre la construcció, que havia de tenir dues plantes molt elevades per permetre la visió al mar i a la vila de Mataró. Abans de dinar, la primera part de l'estructura metàl·lica ja estava construïda. "Va ser molt difícil fixar els tubs de metall a la plataforma, verticalment i horitzontalment, vam fer una pausa per



Figura 1 · Tadashi Kawamata (2006a). "Xiringuito Mataró" .
Workshop Architectures Temporals a Can Xalant. Centre
de Creació de Mataró. Font: pròpia.

Figura 2 · Tadashi Kawamata (2006a). "Xiringuito Mataró",
Espai de treball per al Workshop Architectures Temporals
al Centre de Creació de Mataró. Font: pròpia.

comprovar que anàvem bé, i ens hi vam tornar a posar" (Kawamata, 2006b:40). A l'hora de dinar tothom es va trobar a l'espai de treball, es va parlar sobre el projecte i se'n valorava el procés.

Des de l'espai de treball es podia observar l'evolució de la construcció. A cada pausa era possible percebre com avançava el projecte. A cada tauló clavat la construcció creixia i es transformava.

La planta superior va ser construïda al tercer dia, s'hi accedia mitjançant una estructura metàl·lica amb un parell de taulons que a la llarga va prendre forma de rampa. La planta superior permetia observar l'entorn, el mar i la vila. Constantment l'estructura era sotmesa a proves, s'afegien taulons per tal d'assegurar-la. La construcció va créixer dins els paràmetres d'un ordre improvisat.

Durant el quart dia, es va continuar donant forma a la construcció. El sol era molt fort i era necessari crear ombra, es va fer un sostre. Calia estructurar els espais, limitar-los, crear un ritme amb parets per tal de tenir més percepció d'habitable.

"El treball de construcció d'aquesta estructura és pràcticament un procés del dia a dia, A cada moment parlem de quin és el pas següent... La gent comença a dir-ne Xiringuito" (Kawamata, 2006b:41). Es va generar una espècie de diàleg amb la construcció, reflexionant a cada pas, utilitzant cada interval per observar-la i modificar-la en el que fos necessari: creació en temps real, acció de modelar l'estructura.

Al cinquè dia Xiringuito Mataró ja estava construït. Aleshores, des de l'espai de treball es podia constatar que el workshop amb Tadashi Kawamata havia estat una cadena d'accions, una construcció en seqüència. Cada element construït havia permès avançar cap al següent. Les taules i els bancs, la plataforma, l'estructura metàl·lica, la rampa, el pis superior, les parets i els elements verticals que definien l'espai, i la teulada que ens protegia del sol.

Analitzant les accions del workshop, en cada una de les seves fases, la manera de fer dia a dia, podem comprovar que el projecte està dotat d'una coherència profundament fonamentada, que conté un ordre fortuït, aparentment arbitrari, però que es perllonga cap a un infinit.

En els projectes artístics de Tadashi Kawamata trobem aquesta constant, una seqüència d'accions que permeten avançar cap a un resultat que segons el mateix Kawamata mai conclou. "El meu projecte no és finit, es prolonga indefinidament. És acció pura" (Kawamata, 2010:69)

L'espai de treball és la primera acció, és el punt de partida on els participants del taller es poden sumar al procés de treball i compartir-lo amb Tadashi Kawamata. És l'inici d'un procés de construcció d'un espai per a l'experiència, un espai viscut, a través d'un treball conscient. És la presa de contacte amb el

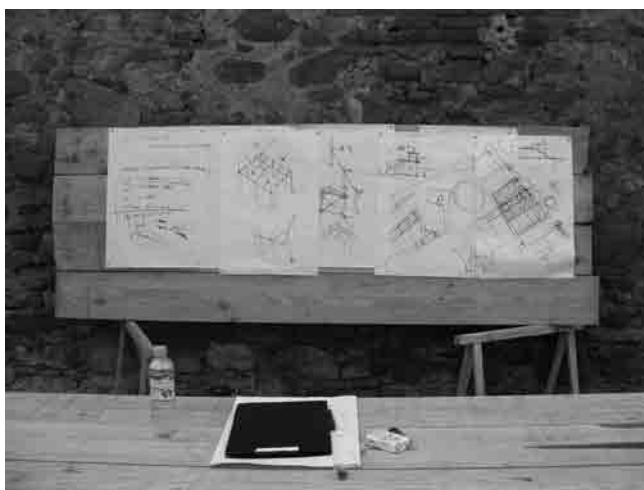
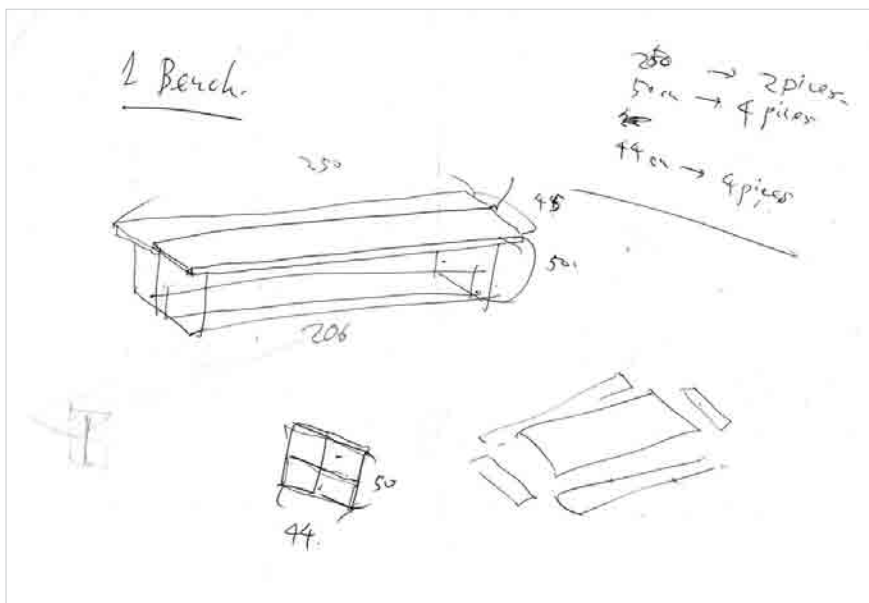


Figura 3 · Tadashi Kawamata (2006a). "Xiringuito Mataró", Croquis constructiu de l'Espai de treball per al Workshop Arquitectures Temporals al Centre de Creació de Mataró.

Figura 4 · Tadashi Kawamata (2006a). "Xiringuito Mataró", Espai de treball, Workshop Arquitectures Temporals al Centre de Creació de Mataró. Font: pròpia.

material, amb la unitat de construcció, amb les dimensions. És l'acció amb la qual es descobreixen els elements individuals que tenen unes qualitats comunes, uniformes i que combinats formen una construcció, una estructura que adaptada al lloc pot créixer indefinidament. "És exactament com un laboratori, significa que mai no s'acaba, el projecte podria continuar sempre, totes dues coses la construcció i la recerca" (Kawamata, 2004:34).

Tadashi Kawamata planteja els seus projectes a l'espai públic en qualitat de participació, a través de workshops o treballs en comunitat. Si analitzem l'estructura dels workshops, sovint trobem els mateixos paràmetres d'acció i el punt de partida que permet als participants situar-se en el procés de treball. És a dir, a cada workshop que realitza Kawamata trobem una prova del material en forma de test que, a vegades, també resulta un espai de treball, com el cas del Workshop a Mataró, on es reuneixen els participants.

Tadashi Kawamata va dur a terme un projecte a Saint Theló, "Mémoire en Demeure", un workshop inter local d'art i arquitectura on es va crear un espai, una connexió entre passat i present, amb l'objectiu de reestructurar unes cases de camp antigues. El workshop es va repartir en tres etapes en estius consecutius, el 2004, 2005 i el 2006. A la primera etapa es va decidir construir un petit pavelló i una passarel·la, que es feren en les etapes següents; abans de començar les estructures principals, es van crear espais de treball amb els mateixos materials de construcció. El punt de partida, una primera prova d'experimentació, que permetia explorar les possibilitats, fer la funció de laboratori i ser la plataforma per a la col·laboració i l'intercanvi d'idees entre els participants i Tadashi Kawamata. "Prefereixo treballar amb altres persones, no m'agrada treballar sol a l'estudi. Gaudeixo compartint idees i col·laborant amb altres persones,..., enriqueix el meu treball" (Kawamata, 2006b:65).

També en el projecte Gandamaison un workshop amb estudiants d'arquitectura que Tadashi Kawamata va dur a terme a Versailles, l'any 2006, i el resultat del qual va ser una intervenció sobre un dels antics edificis en forma d'estructura parasitària, construïda amb caixes de fruita. Els participants al workshop van prendre com a element bàsic les caixes per realitzar l'estructura; van estudiar el material i les possibilitats constructives i estructurals que les caixes oferien. D'aquesta experimentació, en van sortir unes petites estructures inicials no enteses com espais de treball sinó com resultats de laboratori. A partir d'aquestes idees es va generar l'estructuració del projecte principal, les proves inicials es van reproduir per blocs fins a arribar a un gran clúster de caixes estructurat en diferents parts, i que parasitava l'antic edifici de la Maréchalerie de Versailles.

L'any 2008 Tadashi Kawamata va realitzar "Walkway", una exposició retrospectiva al museu d'art contemporani de Tokio. En aquesta ocasió, Kawamata va crear una mena de laberint construït amb parets lleugeres, pocs suports i sacs de sorra. Va crear sales, passadissos, espais per on els visitants circulaven. A les sales hi va crear espais de treball, "una espècie de laboratoris conduïts per artistes i voluntaris que realitzaven treballs constructius o ajudaven els visitants a fer els seus propis projectes" (Eubank, 2008). En definitiva una exposició on prevalien l'experimentació i el treball compartit. Kawamata ho aconseguia disposant uns espais de treball per originar l'acció.

Conclusió

En les intervencions de Tadashi Kawamata cada acció del procés té un objectiu comú, totes les seves propostes formen part d'un únic projecte, són "Work in Progress", una actitud comuna i contínua per aconseguir un mateix objectiu: la revelació de l'experiència de lloc. Així doncs, l'espai de treball (Figura 2) és una evidència de la intenció contínua en tot el conjunt dels seus projectes, de la voluntat de compartir el procés de treball, de promoure la participació. L'espai de treball és una manifestació d'aquest temps/espai de construcció compartida, que ens mostra la rellevància de la col·laboració que Kawamata estableix amb els participants duran els seus projectes, és una extensió, un element col·lateral, un gresol on es desenvolupa el treball dia a dia i revela que, més enllà de la qualitat d'espai, els projectes de Tadashi Kawamata s'entenen en la memòria dels participants.

Referències

- Ellenberger, M. (1998). "Du fugitif au momentané", entrevista en *Artpress*, n°238, setembre 1998, pp 20-25.
- Eubank, Donald. (2008). "Human reeds swaying in a museum maze" *The Japan Times*. www.japantimes.co.jp/culture/2008/02/28/arts/human-reeds-swaying-in-a-museum-maze (Consultat Des 2015).
- Kawamata, Tadashi. (2008). "Entretien Tadashi Kawamata/Gilles Coudert". *Kawamata Workshop*, Ed. a.p.r.e.s éditions / La Maréchalerie – Centre d'art contemporain. Versailles. France
- Kawamata, Tadashi. (2006a). *Xiringuito Mataró*. *Roulotte*: 02, Edicions d'ACM, Mataró. Catalunya.
- Kawamata, Tadashi. (2006b). "Interview made by Frederic Herbin and Emilie Lesne". *Tadashi Kawamata. Mémoire en Demeure*. Saint Theló Ed. Eternal Network/a.p.r.e.s éditions.
- Kawamata, Tadashi. (2010). "Kawamata the metabolism of the world". Interview by Guy Tortosa. *Tadashi Kawamata Tree Huts*. Kammel Mennour. Paris. France.

Nelson Felix: o vazio na subjetividade pós-moderna

*Nelson Felix: the emptiness
in the postmodern subjectivity*

ANNELISE NANI DA FONSECA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual, designer de moda. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi. Bacharel e Licenciada em Artes Visuais Educação pelo Centro Universitário de Maringá (UNICESUMAR).
Bacharel em Moda, UNICESUMAR.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Maringá. Avenida Colombo, 5790, Jardim Universitário, Maringá, Paraná, CEP 87020-900, Brasil. E-mail: anne_nani@hotmail.com

Resumo: O trabalho de Nelson Félix aborda como temática o vazio da existência, tema frequente no *zeitgeist* pós-moderno, sobre o qual teóricos como Bauman (1998), Brucker (1996) e Lipovetsky (2005) se debruçaram e constituirão as fundamentações teóricas da análise do artista neste artigo. Nelson Felix explora o vazio por meio da experiência estética. É por meio do desenho que o autor invade a escultura com materiais clássicos, mas com uma abordagem peculiar. Portanto, o artigo aborda o artista e sua relação com os pressupostos da criação, sua inserção na subjetividade pós-moderna e sua forma de lidar com a natureza como elemento.

Palavras chave: vazio da existência / subjetividade / pós-modernismo.

Abstract: *Nelson Felix approaches how the emptiness of existence, a frequent theme in the postmodern zeitgeist upon which theorists like Bauman (1998), Brucker (1996) and Lipovetsky (2005). These authors have provided theoretical ground for the analysis. Nelson Felix explores the emptiness through aesthetic experience. The author breaks into sculpture through drawing, but with a peculiar approach. The article discusses the artist and his relationship with the assumptions of creation, its insertion in the postmodern subjectivity and his way of dealing with nature as element.*

Keywords: *emptiness of existence / subjectivity / postmodernism.*

Nelson Félix desenvolve suas obras partindo de percepções que, de certo modo, constituem o *zeitgeist* contemporâneo, como vazio existencial e a angústia. Bauman (1998) salienta que a angústia emerge da falta de referências provocada pela ruptura moderna com o passado. O autor explica que o rompimento com o passado foi tão radical que atingiu uma magnitude a ponto de alterar a percepção que as pessoas tinham com as normas, as tradições. Deste modo, em suas palavras, as referências que anteriormente eram sólidas, rígidas e, por isso, opressoras se transformam em seu extremo oposto: “líquidas”. A consequência disso, consiste na responsabilização dos indivíduos em elucubrar sua identidade, porque diferentemente do período moderno, cabia ao homem apenas pensar em seguir ou romper com as tradições, porque elas estavam sólidas, enquanto que o contexto contemporâneo exige que cada indivíduo construa seu referencial. O raciocínio apresentado também pode ser visto em Bruckner & Franco (1997):

Como não ver que a vitória do indivíduo sobre a sociedade é uma vitória ambígua e que as liberdades concedidas ao primeiro – liberdade de opinião, de consciência, de opção de ação – são um presente envenenado e a contrapartida de uma terrível ordem: doravante cada um está incumbido de construir e encontrar um sentido para sua vida. (Bruckner & Franco, 1997:34).

Perante o contexto exposto, pode-se constatar que Nelson Félix constrói seu repertório, de modo poético e autônomo, desviando-se dos modos clássicos de leitura, o artista explora *site specific*, instalação inserindo o desenho e a escultura de forma a expandir suas possibilidades expressivas. Seus referenciais vão de astronomia, o budismo, a geografia, sendo que estas áreas constituem o tempero que o artista acrescenta na estética construtivista e minimalista. Conforme explica a Gabriela Motta (2014): "Disso tudo, nada aparece como referência, citação ou reverência, mas sim como matéria viva, como fluxo vital que anima a existência da obra enquanto ser e jamais enquanto objeto". Isso explica a coerência com que Nelson Félix escolhe seus materiais oriundos com a natureza e com longa tradição de exploração na arte como mármore, o ouro, o grafite. O seu diferencial consiste nas relações que obtém ao colocá-los com borracha e água do mar, por exemplo.

Nesta conjuntura apresentada, a natureza atua como elemento e não como representação, portanto o ambiente natural se expande de um cenário, uma representação de paisagens, ou um reflexo da criação divina predominante em abordagens clássicas, para expandir-se nas significações contemporâneas que exploram a estética relacional e a ecosofia. Para tanto, será apresentada

a seguir, uma análise dos paradigmas de produção modernos para a compreensão dos critérios explorados na contemporaneidade por meio da análise da natureza na poética de Nelson Félix. Isso com o intuito de compreender o vazio na subjetividade contemporânea e as alternativas que o artista propõe. Os critérios modernos de produção plástica podem ser resumidos, em síntese, em originalidade e fluência. (Barbosa, 2008). Neste sentido, a forma moderna de encarar a natureza é permeada pelo critério da originalidade e da flexibilidade, ou seja, observando as mudanças de luz, como no impressionismo; a natureza como materialização dos sentimentos, como expressionismo, sobre várias perspectivas, como no cubismo, sobre a égide do inconsciente, como no surrealismo por exemplo.

Nelson Félix, neste contexto, é contemporâneo, pois extrapola os paradigmas modernos, inserindo-se nos desdobramentos contemporâneos da produção pós-moderna que, por sua vez, podem ser resumidos como elaboração e fluência, conforme propõe Barbosa (2008). Essas expansões da forma de traduzir a natureza reverberam na multiplicidade de enfoques que a contemporaneidade explora. Como os critérios do período são elaboração e fluência, a natureza deixa de ser somente ambientação representada sobre diversos estilos, como na modernidade, para ser um elemento dentro da poética de cada artista. Nelson Félix explora a natureza em várias questões como memória, corpo, deslocamentos, identidade, alteridade, etc, por meio da reflexão em torno de experiências cotidianas, a ação do tempo, o entorno circundante. O mesmo fenômeno pode ser visto na Estética Relacional que, segundo Bourriaud (2009), age como uma espécie de antídoto a um espaço usado quase que exclusivamente para a uniformização de comportamentos, para o entretenimento, por isso, tal vertente teórica entende a arte como um importante vetor de experimentações sociais. Essas experimentações, segundo o autor, enveredam para a exploração do espaço, da natureza como um lugar de reinvestimento em relações significativas, por isso, configuram alternativas de preenchimento do vazio, porque possibilitam utopias de proximidade, o enfrentamento do vazio que é necessário para a projeção da subjetividade do leitor que instiga a reflexão. Neste sentido, o vínculo social é palco para a atividade artística, com o objetivo de tornar as relações homem-mundo, homem-natureza como objeto estético em si, ou seja, tê-las como matéria prima para pensar o processo criativo. A arte de Nelson Félix, neste âmbito, configura uma possibilidade relacional, pois exige um olhar para a natureza além da representação, conforme recomenda Guattari (2012), em sua ecossafia:



Figura 1 · Nelson Felix, *Vazio Coração: Deserto*, 1999-2003
04° 37' 52" S e 37° 29' 27" W. Site specific. Fonte:
www.nelsonfelix.com.br/obras/vazios/

É a relação da subjetividade com a sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. (...) articulação ético-política – a que chamo ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. (Guattari, 2012: 8).

Neste sentido, Nelson Félix, em seus *sites specifics*, coloca em prática os preceitos descritos e os da ecosofia, pois trabalha de maneira integrada a natureza, a subjetividade, a política e as relações sociais, isso tudo de maneira extremamente poética e contestadora. Toda essa relação em uma apropriação do ambiente como local de vivências e não somente como de tarefas e contemplação de vazios, mas como um *lócus* criador com o intuito de instigar o pensamento, convidar a relações consigo mesmo, com a natureza e com o outro.

O trabalho do artista, destarte, parte de coordenadas geográficas e seu corpo. Isso ocorre por meio de associações como no deserto do Chile, por exemplo, em que realizou um registro fotográfico coordenando a velocidade de abertura do obturador com a velocidade dos batimentos do seu pulso. Este processo deflagrou foto estouradas em que praticamente não há documentação (Félix, 2011; 2012). O trabalho descrito faz parte das séries que trabalha com os vazios existenciais.

O artista aborda o vazio da existência, subdividindo-o em três grupos: *Vazio Cérebro*, *Vazio Sexo* e *Vazio Coração*. A temática do vazio é frequente no *zeitgeist* contemporâneo conforme analisa o filósofo:

Os grandes eixos modernos a revolução, as disciplinas a laicidade e a vanguarda foram modificados à força de personalização hedonista; o otimismo tecnológico e científico caiu, as indústrias descobertas foram acompanhadas pelo superarmamento dos blocos, pela degradação do ambiente e o desmatamento crescente dos indivíduos; já nenhuma ideologia política é capaz de inflamar as multidões, a sociedade pós-moderna não tem mais ídolos ou tabus, já não tem mais uma imagem gloriosa de si mesma, um projeto histórico mobilizador, hoje em dia é o vazio que nos domina. (Lipovetsky, 2005: XIX).

Neste contexto, a poética de Nelson Félix não se localiza no âmbito do vazio alienante, pelo contrário, o artista extrai do vazio a poesia, como pode ser visto nas imagens apresentadas que fazem parte da série *Vazio Coração*, pertencente ao projeto *Cruz na América*. O trabalho foi realizado em dois ambientes diferentes, o deserto e o litoral, como pode ser analisado em texto, retirado de seu *site*, que faz mediação com a produção:



Figura 2 · Nelson Felix, *Vazio Coração: Litoral*, 1999-2004.

Site specific. Fonte: www.nelsonfelix.com.br/obras/vazios/

Figura 3 · Nelson Felix, *Vazio Coração: Litoral*, 1999-2004.

Site specific. Fonte: www.nelsonfelix.com.br/obras/vazios/

Todo o trabalho é formatado no atelier do artista, usando para o local – coordenadas, o tempo de exposição da foto é o mesmo da batida do coração do artista no momento da foto e a direção da máquina fotográfica, os eixos da Cruz na América, definindo assim, o enquadramento. Quatro fotos são realizadas mais o zenith e o nadir. Apesar de todo estar trabalho construído apriori, o tempo de exposição, cerca de um segundo, e a intensa luz no deserto, “estouram” as fotos. O acaso interage nesta fração de segundo e determina a visualidade das fotos tiradas. Litoral – Uma esfera de mármore com pinos de ferro, é abandonada numa praia do Ceará, numa coordenada específica, ao sabor da maré. A peça será modificada pela oxidação lenta do ferro. Nelson Félix (s/d).

Perante o excerto, o que se pode inferir é que a construção da obra se faz por meio do tempo; ora o instante como em *deserto* (Figura 1), ora o cenário como no *litoral* (Figura 2 e Figura 3). A seleção de suportes, nesta poética, é extremamente pertinente para retratar o instante, a escolha da fotografia e, para versar com o tempo, a obra em construção que literalmente acontece pela ação da natureza e do tempo. Além disso, o que dá o sabor de suas intervenções é o ritmo de seu coração, o ritmo das ondas do mar, o ritmo dos *insights* do público ao se deparar com o vazio que o autor nos convida a enfrentar.

As imagens inseridas no texto, revelam o círculo maciço de mármore inserido na paisagem natural e o deserto. A escultura do círculo também é feita de uma matéria prima natural, mas, sua forma, seu polimento, denuncia a ação humana, sua presença no mar incomoda, contrasta, por isso, nos convida a relacionarmos com a natureza (interior e exterior) de uma outra forma. Ele não representa um ponto final, ele representa um ponto de atenção que, lentamente vai revelar a delicadeza da força da natureza agindo na intervenção humana. A escultura representa um ponto de início de reflexão, um ponto de abertura e não um ponto final, um ponto que chama atenção para a angústia do vazio da existência. A fotografia do deserto, por sua vez, apresenta o vazio do deserto que, deste modo, dá magnitude a amplidão do nosso vazio interior. Schopenhauer (2005) afirma que somente durante a nossa gestação o sentimento de completude é presente em sua totalidade, sendo que, após o nascimento o que vai imperar durante toda nossa vida é a falta – o vazio. Neste raciocínio, a vontade na filosofia do autor assume um papel primordial, porque ela vai auxiliar no processo de consciência de si que a falta instiga, compondo o único aspecto da realidade experienciável. Portanto, o enfrentamento do vazio que o artista propõe permite entrar em processo de autoconhecimento, permite conhecer nossas vontades genuínas, permite desvencilhar-se do aculturamento e explorar poesia, é este o convite que a obra de Nelson Félix nos faz.

Referências

- Barbosa, Ana Mae (2008) *Inquietações e mudanças no Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez.
- Bauman, Zygmunt (1998) *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Zahar.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bruckner, Pascal & Franco, Cascais. (1997) *A tentação da inocência*.
- Félix, Nelson (s/d) *Vazios*, 1992-2004 [Consult. 2015-10-21] Disponível em <http://nelsonfelix.com.br/obras/vazios/>
- Félix, Nelson. (2011) *Além da Crise, ó Ventosul*, Bienal de Curitiba. Ministério da Cultura, Paraná.
- Guattari, Félix. (2012) *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus.
- Lipovetsky, Giles. (2005) *A era do Vazio, ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Editora Monole, Barueri-SP.
- Motta, Gabriela (2014) *O Pulso das Coisas Vivas*. Catálogo da Exposição CantosreV. Instituto Ling.
- Schopenhauer, Arthur (2005) *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: UNESP.

Un modelo de instalación artística obtenido mediante la transformación de los elementos arquitectónicos: la obra de Monika Sosnowska

A model of artistic installation which is obtained through the transformation of architectural elements: Monika Sosnowska's work

JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista plástico y visual. Máster en Arte Contemporánea, Creación e Investigación, Universidad de Vigo (UVIGO) Facultad de Bellas Artes (BBAA).
Grado en Bellas Artes, UVIGO, BBAA.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España. E-mail: jmvidalv@yahoo.es

Resumen: En este artículo proponemos un análisis del trabajo de Monika Sosnowska a través de sus intervenciones y esculturas, estableciendo diferentes categorías de trabajo con los elementos arquitectónicos. Analizamos el papel de la transformación y la importancia de la deconstrucción como procedimiento de trabajo, invitando a establecer un diálogo con el espacio expositivo.

Palabras clave: Monika Sosnowska / instalación / arquitectura / arte.

Abstract: *In this article we propose an analysis of Monika Sosnowska's work through her interventions and sculptures, establishing different categories of work with the architectural elements, we will analyse the role of transformation and the importance of deconstruction as a procedure of work, inviting to establish a dialogue with the space of exhibition.*

Keywords: *Monika Sosnowska / installation / architecture / art.*

En este artículo proponemos un análisis específico sobre las instalaciones de la artista Monika Sosnowska (Polonia, 1972) a través de sus intervenciones en la arquitectura del espacio expositivo, revisando la importancia que tiene el espacio a la hora de mostrar su obra, a la vez que nos detendremos en el uso de diferentes elementos arquitectónicos presentes en sus obras.

Para ello, revisaremos obras de su trayectoria, centrándonos en aquellas piezas que consideramos más significativas para ejemplificar su interés por el espacio arquitectónico, esto es, donde la presencia de los elementos arquitectónicos adquiere un mayor protagonismo.

Nos detendremos en la búsqueda de los diferentes roles que desempeñan los elementos arquitectónicos en cada caso, en la ubicación de las obras dentro del espacio expositivo y en el sentido que adquieren sus intervenciones dentro del complejo arquitectónico en el que se inscriben.

No es de extrañar el interés de la artista muestra por la arquitectura, pues ésta ha sido una de las disciplinas que más ha influenciado en la historia, y en muchos casos ha sido testigo de grandes transformaciones que han condicionado nuestras sociedades. La relevancia y multiplicidad de interpretaciones de la arquitectura ha servido como fuente de inspiración a numerosos artistas en distintas épocas, por lo que ha acompañado a distintos periodos del arte.

En este caso hemos fijado la atención sobre la obra de la artista Monika Sosnowska y su particular forma de emplear la arquitectura como referente en su trabajo dado que resulta evidente su preocupación por ella a través de sus diversos procedimientos, entre los que destacaremos el uso diferentes elementos arquitectónicos intervenidos en su obra. Dichos elementos, que pertenecen o son propios de la arquitectura, son tomados como punto de partida para la realización de esculturas, al igual que objetos que utiliza en la realización de las instalaciones artísticas (AAVV, 2015).

Nuestro análisis parte de la utilización de los elementos arquitectónicos en su trabajo para posteriormente centrar nuestro interés en la transformación de estos elementos y en sus posibles interpretaciones.

Entre sus materiales de trabajo más habituales distinguimos muros, paredes, puertas, escaleras, manillas, techos, falsos muros, tubos, cemento, vigas, acero, es decir, materiales habituales en la construcción del espacio arquitectónico.

Los elementos y aspectos que se han tenido en cuenta a la hora de realizar la actual taxonomía son comunes a diferentes épocas y contextos de la historia, por este motivo se ha realizado de forma sistemática la clasificación evitando aquellos aspectos y elementos que son propios de contextos aislados, que por su singularidad poseen una identidad propia.

Se ha llegado así a la realización de una identificación de las diferentes tipologías que podemos encontrar en base a unas características determinadas, limitando nuestro estudio a tres grandes clasificaciones en la obra de la artista: la intervención en el espacio expositivo, la realización de esculturas a partir de los elementos arquitectónicos exentos a la arquitectura del lugar y la construcción de instalaciones mediante elementos arquitectónicos in situ.

En esta configuración de la tipología observamos la variedad de modelos presentes en el trabajo de la artista aunque, debido a las necesidades del artículo, hemos de detenernos en las obras más significativas. Dentro de la clasificación de sus obras existen además otras categorías donde se hace una separación clara de los distintos elementos arquitectónicos, bien atendiendo a sus usos, a su forma o su función. Cabe destacar que estos elementos arquitectónicos aparecen en distinta cuantía, y hay elementos que aparecen como referente con más frecuencia que otros. El uso de unos elementos en mayor o menor medida es una cuestión que tiene que ver con las decisiones que tiene que tomar la propia artista en relación a la significación que estos elementos aportan al conjunto de la obra y a cada obra en particular, por lo que no nos extenderemos en ello aquí.

Si tomamos como ejemplo la pieza *Hole* (2006-2008) podemos hablar de la primera de nuestras categorías, una obra realizada directamente en el espacio expositivo, que se relaciona con él y lo modifica. Una intervención que se realiza en la propia arquitectura del edificio, atendiendo a sus características. En *Hole* (2006-2008) aparece el diálogo, estableciendo una relación directa entre el hueco iluminado del techo y los fragmentos esparcidos del suelo. La comunicación que se establece entre los distintos elementos invita a abrir un sinfín de cuestiones, los fragmentos del suelo se han simplificado en poliedros de distintas formas que componen un conjunto escultórico en constante relación con el hueco del techo, que del mismo modo tiene forma poliédrica, los fragmentos se unifican con el mismo color blanco que eliminan restos de impurezas que puedan contextualizar estos fragmentos, de este modo la pulcritud remite y favorece la traslación de la pieza a diferentes emplazamientos, estos fragmentos que remiten a los escombros dinamizan el diálogo y la experiencia del espacio, en este caso la pieza se presenta en la sala central del Museo Serralves y la ubicación de la obra en el centro de la sala como única pieza promueve el deleite del espacio.

Del mismo modo que trabaja el techo en *Hole* (2006-2009) lo hace en otras piezas que se acercan con una mirada propia al espacio, a partir de otros elementos arquitectónicos, modificando el espacio, reconstruyéndolo o alterándolo, como sucede en el caso de las paredes en la instalación *Tired Room* (2005).

Otra forma de trabajar es la que está presente en la obra *Fachada* (2013), una obra que se encuadraría en nuestra clasificación como una instalación realizada con elementos arquitectónicos que no dependen del espacio en el que se inscriben. Es decir, parte de la arquitectura y se instala dentro de ella pero se puede considerar una obra exenta al espacio arquitectónico en el que se muestra, a la que casi podríamos considerar una escultura de bulto redondo.

La singularidad que cada elemento aporta al conjunto de la arquitectura supone una carga adicional (plus) o de partida a la instalación artística. En el caso la fachada, se trata de una parte que ha cambiado atendiendo al contexto en que se genera a lo largo de la historia, funciona como envoltura y ha sido seña de identidad, y es, al fin y al cabo la presentación exterior de la edificación y en muchas épocas y casos, la parte de la construcción a la que más esfuerzo se le aplicaba, muestra de ello es que han sido partes que atestiguaron el paso del tiempo siendo en muchos casos el único fragmento que se mantiene en pie en muchas ruinas. Y es que dentro de la envoltura o cara exterior, la que mayor importancia alcanzó fue la fachada principal, caracterizada por ser la cara de presentación y muestra del carácter del edificio al entorno.

Nos invita a pensar que la elección de la fachada como elemento para trabajar como si fuese una escultura no es casual, y la presentación que hace de ella quizá tenga que ver con el hecho de extraer una parte tan visible e importante de la arquitectura tradicional.

La obra *Fachada* (2013) juega con esta idea y presenta un muro cortina materializado con un perfil de aluminio retorcido. Con la aparición de la planta libre o abierta en la que se levantan losas horizontales sobre pilares, se facilita la sustitución del muro, que antes actuaba como cerramiento y soporte estructural, por un cerramiento más liviano y delgado que ya no tiene que soportar pesos de la estructura, en el que se pueden abrir grandes vanos que facilitan la socialización con el entorno. Estos muros de fachada actúan como una fina piel que separa el espacio público exterior de las actividades que suceden dentro de una edificación. En esta obra, la propia fachada se envuelve y retuerce sobre sí misma, la cara exterior del muro que antes se mostraba al exterior ahora hace un recorrido de entrada y salida, penetrando y mezclando las caras interiores y exteriores del muro, en un cambio de posición que abre la relación social de la edificación. Al mismo tiempo la obra se sustenta colgada de un cable a la estructura del museo y levemente apoya una esquina de la fachada en el suelo, remitiendo a la idea de lividez que transmiten las fachadas modernas.

Del mismo modo que en esta pieza sucede en la obra *Double T, Profile, Angle Profile o L-Profile*, todas ellas del 2008, realizadas con perfiles de hierro, acero o

partes de viga, que se muestran sobre peanas como esculturas exentas en una escala más pequeña, o la serie *Markets* (2012-2015) en la que a partir de modelos de escaleras y tras su manipulación y alteración se logran piezas independientes que, pese a formarse a partir de modelos arquitectónicos logran obtener cargas de un alto potencial escultórico y se muestran en una instalación conjunta. Son piezas que se presentan nuevas, donde la concepción de las obras implica una primera deconstrucción del objeto y posteriormente un acabado en pintura que cubre los posibles rastros de la transformación, anulando el acto de manipulación para unificar bajo una capa de pintura homogénea la presencia del nuevo objeto, destacando la nueva forma que adoptó el elemento sobre los procesos de transformación. Las transformaciones a las que son sometidas las piezas alteran el aspecto de presentación final de las obras, queda la huella, el indicio del pliegue o la doblez.

La huella es importante para Monika Sosnovska, es parte de la memoria arquitectónica del objeto, aunque es transformado y es reconvertido. Es su visión de huella, reconstruida en objeto que mantiene parte de la vigencia de su vida anterior para convertirse en un objeto autónomo con un nuevo sentido. Un claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en la manilla de la puerta reconvertida en rastro de la mano que la cogió o que la fue desvastando hasta darle su nueva forma, en el caso de *Handle*, (2007), una pieza que, aunque sabemos que está hecha específicamente para guardar la huella nos remite al objeto manilla como primer contacto de la mano con la entrada a una estancia.

Muy diferente es el caso de otras instalaciones, como sucede con *Antecámara* (2012) (Figura 1) realizada recientemente en el Museo Serralves, en la que se construyeron nuevas divisiones espaciales a partir de elementos constructivos, como son los muros de pladur, situándose en el espacio habitáculos que funcionan independientemente de él, modificándolo y alterándolo hasta convertirlo en un espacio totalmente nuevo. Intervenciones que se inscriben en el espacio, modificándolo, pero que, al contrario de lo que sucedía con nuestra primera categoría no depende de él, sino que lo transforma tanto que casi podríamos decir que daría igual donde estuviese, es un nuevo espacio, donde lo que importa es su forma, su presentación, y no el hecho de que se haya manipulado o alterado la edificación inicial como sucedía en *Hole* (2006-2009).

A medio camino entre *Hole* (2006-2009) y *Antecámara* (2012) nos encontramos la instalación *Entrada* (2003) donde sitúa varias paredes y puertas a continuación unas de otras, obligando al espectador a realizar un nuevo recorrido por el espacio. Modifica el espacio de modo que un amplio pasillo se convierte en un pasillo pequeño, estrecho y casi claustrofóbico, condicionando

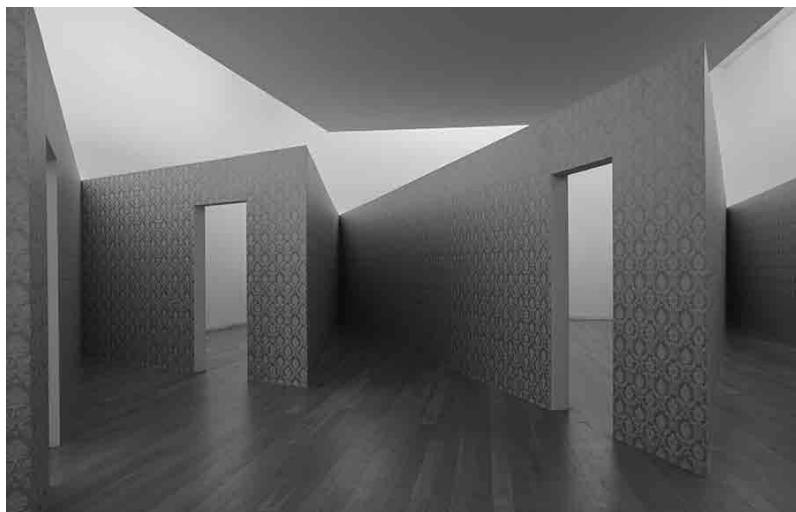


Figura 1 · Monika Sosnowska, *Antecámara*, 2012.
Instalación. Museo Serralves. Porto. Fonte: fotografía propia.



Figura 2 · Monika Sosnowska, *Antecámara*, 2012.
Instalación. Museo Serralves. Porto. Fonte: fotografía própria.

los movimientos del transeúnte que decide atravesar las puertas. Se trata de una instalación que aprovecha el propio espacio arquitectónico y lo modifica, interviniéndolo mediante la adicción de otros elementos arquitectónicos como son más muros y más puertas, donde la experiencia del espacio se convierte de nuevo en una invitación para una exploración personal muy condicionada por la artista.

En conclusión, podemos decir que atendiendo a la idea de transformación observamos que hay mecanismos recurrentes en su trabajo como la deconstrucción, por lo que proponemos esta como una manifestación evidente de las motivaciones de la artista al trabajar con la arquitectura. Sus intervenciones en el espacio del museo son prueba de ello, así como las variaciones realizadas a partir de un mismo objeto. Además de ello, podemos distinguir también diferentes niveles de deconstrucción, pues las obras son el resultado de procesos que afectan a una parte del espacio, a un elemento arquitectónico o al propio espacio expositivo (Figura 2).

Entre otros, estos son algunos motivos por los cuales consideramos de interés detenernos en el trabajo de Monika Sosnowska y nos interesa proponerla como un modelo a destacar en el uso de los elementos de la arquitectura en la realización de instalaciones artísticas, pues su trabajo establece un nexo de unión entre la arquitectura y el arte, utilizando elementos que ambas comparten, como el espacio expositivo.

Referências

- VVAA (2015) Monika Sosnowska:
Arquitetonização. Fundação Serralves.
Porto. ISBN: 978-972-793-318-3.

La idea de copia en las escenografías de José Capela

The idea of copy in the scenery of José Capela

AMAYA GONZÁLEZ REYES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista plástica y visual. Doctorado en Estudios Literarios, Facultad de Filología y Traducción (FTT), Universidad de Vigo (UV). Máster en Estudios Literarios y teatrales, FTT, UV.

Licenciatura en Bellas Artes, Pintura, Facultad de Bellas Artes (BBAA), UV. Licenciatura en Bellas Artes, Escultura. BBAA, Universidad de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Filología y Traducción, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Lagoas Marcosende S/N (Campus Universitario), 36310, Vigo, Pontevedra, España. E-mail: amayagonzalezreyes@yahoo.es

Resumen: En este artículo analizaremos la idea de copia como procedimiento de trabajo en las escenografías de José Capela, de la compañía teatral mala voadora. Mediante este recurso logra establecer vínculos entre el teatro y las artes plásticas y consigue enriquecer el contenido de ambas disciplinas.

Palabras clave: escenografía / teatro / mala voadora / artes plásticas / copia.

Abstract: In this article we will discuss the idea of copy as the working procedure in the scenery of José Capela, of the theatrical company mala voadora. Through this resource it manages to establish links between theatre and Visual Arts and manages to enrich the content of both disciplines.

Keywords: scenography / Visual Arts / Theatre / mala voadora / copy.

En este artículo, y con la concisión a la que el tiempo nos obliga, analizaremos la presencia de la idea de copia en las escenografías de José Capela (Mozambique, 1969) escenógrafo de la compañía teatral portuguesa *mala voadora*.

En su trabajo, nos encontramos constantes alusiones a la obra de otros artistas, que de un modo directo o indirecto, son aludidos por el escenógrafo a través de su trabajo en un juego en el que un espectador entrenado fácilmente puede reconocer.

Nuestro objetivo es reflexionar sobre las variadas alusiones artísticas presentes en sus escenografías y las referencias explícitas que se manifiestan a través de ellas, y para ello realizaremos un recorrido por las múltiples prácticas de copia vistas en los diferentes espectáculos estrenados hasta el momento por la compañía, atendiendo a los casos más representativos. Prestaremos atención a sus orígenes, entre los que nos encontraremos con el cine, la arquitectura y especialmente, las artes plásticas, y destacaremos el relevante papel que juega el arte conceptual de los años 60.

Si atendemos a la primera de las definiciones de la palabra copia extraídas de la Real Academia de la Lengua Española nos encontramos con que una copia es “Acción de copiar”, y si nos remitimos a la definición de copiar nos encontramos que copiar es “Imitar servilmente a un autor, a un artista, una obra o su estilo” o “Reproducir textos, imágenes, sonidos u objetos”, entre muchas otras cosas. Atenderemos a estas dos definiciones para guiar nuestro trabajo, distinguiendo así diversos modos de copia, aquellos que tienen que ver con la apropiación directa o con la reinterpretación, apropiación y manipulación, y a los que se limitan a reproducir.

En el caso del escenógrafo de *mala voadora* se utilizan ambos recursos. La copia entendida como reproducción sin más y la copia reinterpretada y versionada hasta crear una obra propia. Los límites entre la primera y la segunda son más bien difusos, pues casi siempre podemos hablar de una reinterpretación, pero hemos determinado que sería conveniente hacer esta diferencia para delimitar aquellos casos en los que la copia se limita a reproducir el original mediante un cambio de formato significativo para la puesta en escena de aquellos otros en los que el original es una idea que funciona como punto de partida para convertirse en otra cosa, pues no es lo mismo en un caso que en otro. Del mismo modo, podemos atender a cuestiones de escala, pues muchas veces son elementos que forman parte de la tramoya los que son plagiados para la escenografía y en otros casos es la propia escenografía un plagio, lo cual no hace sino aseverar la presencia de este recurso de trabajo en el procedimiento del escenógrafo.

Un ejemplo de la utilización del recurso en los elementos que forman parte de la tramoya lo podemos encontrar en la escenografía realizada para la primera de las producciones de la compañía, *Trilogía Strindberg* (2003), en la que nos encontramos con muebles empaquetados con plástico transparente que están presentes durante toda la obra, haciendo una pequeña alusión a los trabajos de empaquetado realizados por Christo e Jean Claude.

En el caso de *Zoo Story* (2004), resulta mucho más directa y específica la alusión a *Measurement Room*, de Mel Bochner, pues al igual que sucedía en la

instalación del artista, si nos detenemos a observar la escenografía apenas podemos hablar de algo más que un espacio (casi vacío) y líneas con acotaciones e indicadores de posición. Hablamos en este caso de un trabajo de escenografía realizado como *site specific*, esto es, atendiendo al lugar donde se presenta la obra, hecho que podemos constatar tras su presentación en diferentes lugares, pues observamos como la intervención en el espacio se traduce en diferentes formalizaciones en cada una de ellas. En este caso, toda la escenografía toma como punto de partida la pieza de Bochner para ser reinterpretada, realizándose una versión que recuerda al artista pero que adquiere un carácter propio y personal.

En *Os Justos* (2004) la escenografía es montada por los propios actores durante el espectáculo, ofreciendo variaciones del dispositivo inicial a través de modificaciones constantes de posición y manipulación de los objetos. No podemos hablar de copia en la escenografía a pesar de que en ciertos momentos la disposición de los objetos nos remite a instalaciones de artistas como Boltanski, sin embargo, si que encontramos alusiones directas al trabajo de Joseph Kosuth en diferentes momentos de la obra, como por ejemplo, en la proyección de la fotocopia de la definición de algunas palabras del diccionario que se muestran al inicio del espectáculo.

Muchas veces la copia se produce remitiendo a un estilo sin centrarse en una u otra pieza, remite más bien a un procedimiento o a un recurso formal, como sucede en el caso de *Projecto de Ejecução* (2006), cuya escenografía no es más que tres planos formando un ángulo recto, un cubo que no está, o unos ejes de simetría sobre los que se trabajará a lo largo del espectáculo, ¿una copia de una figura básica de geometría descriptiva o un guiño al *minimal art*? quizá ambos a la vez... Sin embargo, esta escenografía se enriquecerá durante el espectáculo mediante la interacción con las proyecciones, las sombras de los objetos o las actrices, remitiendo, en algunos momentos a otras obras por las imágenes que se generan en el espacio, como sucede por ejemplo con el *Desayuno sobre la hierba* de Manet, por las posiciones adoptadas por los cuerpos en el suelo.

En el caso de *Hard I + II* (2006) la idea de copia está muy presente durante todo el espectáculo, tomada como una sucesión de interpretaciones directas de hechos catastróficos en las que se incluye "uma recriação grotesca de um vídeo de Bruce Nauman que representa uma luta de um casal até à morte" tal y como la propia compañía explica en su blog, en la que además hay una reinterpretación de una instalación de Vito Acconci en la escenografía.

A lo largo de *Dempacotando a minha biblioteca* (2007) podemos encontrarnos con varios ciclos diferentes, que a través de la iluminación dejan entrever unos u otros objetos intervenidos que se muestran como guiños a diferentes obras,

o situaciones que aluden a escenas muy cinematográficas, así como una clara influencia de la tradición pictórica en algunos instantes que la escena parece ser una pintura, como evidencia el bodegón barroco que cierra el espectáculo.

El espectáculo *Hard III* (2007) también se construye a través de una enumeración, mediante la cual se van colocando en escena varias maquetas, cada una de ellas con estilos también variados, entre las que se intercalan acciones. Algunas de las maquetas copian directamente del collage o la escultura pero no nos detendremos mucho en ello aquí, pues nos parece más relevante en este caso la idea de copia en un momento de la obra en el que parece que estemos ante un vídeo de Paul McCarthy, pues los dos actores simulan que practican sexo con máscaras de animales y parecen seguir una coreografía copiada.

Muy diferente es el caso de *Chinoiserie* (2009), una obra sobre la identidad construida a través de las influencias del arte oriental en nuestra cultura, que se manifiesta mediante la presencia de juegos de sombras, figuras de porcelana y música pop. En ella, mediante el uso de estos elementos distinguimos referencias claras al movimiento *Kitch*, especialmente a obras de Jeff Koons, así como a las obras de Barnaby Baford.

Real / Show (2009) nos encontramos con un espectáculo directamente planteado desde la idea de la apropiación, en el que las imágenes mediante las que se construye la escenografía forman parte, al igual que los carteles de divulgación, de apropiaciones de televisión o cine, que han sido intervenidas o directamente se han copiado para realizar el espectáculo.

En *Overdrama* (2011), *Dead End* (2012), *Casa & Jardim* (2012) y *Hamlet* (2014) construye las escenografías a partir de copias fotográficas de diferentes espacios, siendo destacable el caso de las dos últimas pues en ellas se apropia del propio espacio mediante la utilización de fotografías del mismo espacio donde se representa, y los reproduce a otra escala, trabajándo con ellos a modo de site specific. Un doble ejercicio de copia se realiza en *Hamlet* (2014), donde el escenario de nuevo se basa en la idea de copia a partir de una imagen del propio espacio, que se presenta como réplica de sí mismo, pero además de eso, la idea está basada en el teatro barroco del castillo de Cesky Krumlov. En esta caso, la escenografía sirvió para que el escenógrafo fuese acusado de plagio, hecho que le sirvió para manifestar su interés público por el tema que nos ocupa con la siguiente declaración publicada en Facebook el 21 de Agosto de 2015:

Alguém que se identifica como “Armando Vasques” e que se despede com a expressão “com amizade” tem vindo a enviar alguns mails a pessoas relacionadas com o espetáculo Hamlet, da mala voadora, acusando-me de ter plagiado um cenário concebido por Michael Levine



Figura 1 · José Capela. Escena final de la proyección de vídeo utilizada en *Desempacotando a minha biblioteca* (2006), donde se puede observar claramente la relación con el concepto de vanitas y el bodegón barroco. Fotografía de José Carlos Duarte para *mala voadora*.



Figura 2 · José Capela, Escenografía de *Hamlet* (2014).
Fotografía de José Carlos Duarte para *mala voadora*.

para uma encenação da ópera *Don Giovanni* no Scala de Milão em 2011. Com o intuito de abreviar esta sua insistente tarefa, gostaria de tornar pública a sua acusação e, ainda, de prestar os seguintes esclarecimentos:

(1) O cenário do *Hamlet* da mala voadora é efetivamente um plágio, mas não do cenário de Levine, que de resto desconhecia. É um plágio do teatro barroco do castelo de Cesky Krumlov na República Checa, de 1765/66 – tal como foi tornado público antes da estreia do espetáculo: www.facebook.com/malavoadora/photos/pb.369256813125770.-2207520000.1440158287./710578258993622/?type=3&theater Talvez não seja eu que estou a tirar partido da ignorância do público português relativamente ao contexto internacional da ópera (também sou acusado disso); talvez seja antes a ignorância relativamente à história da cenografia que está na base da acusação.

(2) O recurso “ao que já lá está” – neste caso, a imagem da boca de cena do São Luiz – é uma estratégia comum a vários dos cenários que fiz desde que comecei a fazê-los. Chama-se a isso, desde a década de 1960, “site specific”. No que se refere especificamente ao recurso a telões foto-impressos com imagens captadas nos próprios teatros, comecei a fazê-lo em casa & jardim (a caixa de palco e o foyer do CCB) que estreou em Janeiro de 2012, e voltei a fazê-lo com o palco vazio do D. Maria, já este ano, em Pirandello, e talvez não fique por aqui.

(3) Interessam-me muito as estratégias de apropriação. Já “copiei” Mel Bochner, uma Vanitas do século XVI, os Superstudio... Chama-se “referenciação” e é uma estratégia particularmente explorada na arte dita pós-moderna. O cenário de *Paraíso 1* era, na sua totalidade, uma réplica de uma instalação de Joseph Kosuth; o espectáculo começava com a constatação desse facto e com a exibição de uma fotografia da obra original. Não me escondo atrás de nada. Esse é o mundo pequenino das cartas anónimas.

(4) Acho o meu cenário mais bonito do que o de Michael Levine.

Resta-me agradecer a solidariedade dos receptores dos mails anónimos. Naturalmente, sensibiliza-me. Fico agradecido também a quem partilhar este post.

Tal y como acabamos de ver, *Paraíso 1* (2013) sucede en un escenario que parece sacado de una obra de Joseph Kosuth, es decir, una escenografía que se basa en una instalación artística. Algo similar a lo que sucede en *Protocolo* (2014), realizado en una escenografía que copia la instalación *Mirror paintings* (1962-1966) de Michelangelo Pistoletto, interpretada con una versión que aunque nos recuerda a la obra del artista renueva su visión en un estilo que se acerca más al *Kitsch* que al *Povera*, sobre todo al ser combinando con elementos como el perro de hierba que nos recibe a la entrada al espectáculo, que no deja de ser un guiño al ya citado Jeff Koons y a sus figuras de perros de flores a las puertas del museo.

En *The Paradise Project* (2014) de nuevo vemos como la escenografía parece sacada de una instalación artística, situando la escena entre las ilusiones ópticas de Vasarely y una copia del trabajo de Jean Pierre Raynaud.

Y es que resulta innegable el interés por la idea de original y copia, y es, en este caso, un modo de trabajo, un procedimiento habitual. El propio escenógrafo realiza su trabajo a partir del trabajo de otros, y orgullosamente desempeña el ejercicio de copia o apropiación, pues a través de él hay una mención de

reconocimiento al trabajo del otro. Es un modelo, y sirve como homenaje, pues realiza una copia o una versión desde la admiración y el reconocimiento que favorece el enriquecimiento de sus obras.

Estas son algunas de las razones que nos permiten afirmar que José Capela construye un puente a través de la copia y la apropiación que establece conexiones diversas entre el teatro contemporáneo y las artes plásticas y visuales, y de este modo pone de relieve no solo un amplio conocimiento de ambas disciplinas, sino que, y esto es lo más importante, logra resultados escénicos más complejos y de mayor densidad semántica.

Referências

Capela, José (2013) Modos de não fazer nada. Mala voadora, livros.

ISBN. 978-989-98746-0-2.

Facebook (2015, 21 de Agosto) [en línea]

Publicação em facebook

[Consult. 2015-12-03] Disponible en

www.facebook.com/malavoadora/

photos /pb.369256813125770.-

2207520000.1440158287.

/710578258993622 /?type=3&theater

Fátima Mendonça: parede de cobertores de lã, massa de bolos e bocas

Fátima Mendonça: wall of wool blankets, cake dough and mouths

SUSANA MARIA PIRES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual. Licenciatura Artes Plásticas – Pintura Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), mestrado em Pintura (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: pi.susana@gmail.com

Resumo: Este artigo parte da construção nominal do tríptico de 2004 da pintora portuguesa Fátima Mendonça com o intuito de analisar algumas das suas obras à luz de dois segmentos argumentativos. Primeiro, defender a sinestesia como dimensão na poética do seu trabalho, segundo, indagar a hipótese de uma desterritorialização do sentido dominante da pintura (a visão) por uma afinidade com o sentido do tato.

Palavras chave: sinestesia / tátil / pintura.

Abstract: This paper proposes an analysis of the artwork of the Portuguese artist Fatima Mendonça with the intent to arguing within two different issues. First, defend synesthesia as a poetic dimension of the work. Second, frame the paintings elements that are more closer to the sense of touch instead of the sense of vision, which is considered the painting dominating sense.

Keywords: synesthesia / tactile / painting.

Introdução

Parede de cobertores de lã, massa de bolos e bocas (2004-2005) é o título de um tríptico da pintora Fátima Mendonça. À semelhança de outros títulos da autora estão presentes na mesma construção frásica três sentidos distintos (tato,

paladar e audição). A composição da referida pintura concretiza-se por linhas ondulantes e fluídas entremeadas por expressões escritas. Não existe qualquer objeto representado. Figura na tela apenas uma matéria de natureza indiscernível que nos conecta com a contiguidade de fenómenos perceptivos como o cheiro, sabor, som, calor e textura.

Por outro lado, na generalidade do seu trabalho, surgem como motivos mãos, bocas, bolos, algodão, lã, carne, chocolate, compotas, borracha, massa, excrementos, interjeições, gemidos e lamúrias. Todos estes elementos se repetem e conjugam sem nunca serem protagonistas, antes se transformam uns nos outros em meadas viscosas. É seguindo esta constatação que se intenta afirmar que a explosão visual das suas pinturas traz consigo indícios que se inter-relacionam com outras modalidades sensoriais. Indaga-se ainda face ao seu diagrama expressivo a possibilidade de contextualização de um Espaço Tátil – em consonância com a taxionomia determinada por Gilles Deleuze sobre as modalidades de relação entre olho e mão em pintura.

1. Espaço Tátil

A materialidade do traço de Fátima Mendonça percorre a superfície pictórica em fios e filamentos que ora se emprestam a formas ora são teias, malha, carne ou massa de bolos. O vermelho, preto e amarelo, cores predominantes, despertam o calor e o cheiro da almofada, da cozinha ou de fábricas imaginárias.

Cama enchida de pezinhos com sapatos de bolo de morango (2004-2005) é exemplo disso mesmo. É quase violenta a experiência ótica que a pintura proporciona. A intensidade cromática e a densidade de linhas redistribui, no desempenho recetivo do espectador, outros sentidos para além do Ver.

Se afirmamos que o universo imagético de Fátima Mendonça é na sua dimensão pictórica sinestésico não é apenas ao nível da metáfora, implica o fenómeno de comunicação mas também de percepção.

Em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, obra escrita que o filósofo francês Gilles Deleuze dedicou à pintura de Francis Bacon, o autor descreve o termo hifenizado *Imagem-Sensação* como a coincidência e identidade profunda entre imagem e sensação quando o que está em causa é a pintura (Deleuze, 2011).

Deleuze encontra em Bacon imagens que concretizam o que entende como o destino da obra de arte moderna – recusa do paradigma da representação e a relação entre modelo e cópia; travessia para um campo que excede a vida quotidiana; o propósito da experimentação. Segundo ele a pintura de Bacon é não figurativa, afirma que este usa a figura como forma sensível. Valoriza a reprodução de forças em detrimento das formas, pois estas atingem o sistema nervoso



Figura 1 · Fátima Mendonça, *Parede de cobertores de lã, massa de bolos e bocas* (triptych), 2004-2005. Óleo e lápis de óleo sobre tela, 280×660 cm. Fonte: Museu de Serralves.

através da violência de uma sensação. Deteta-se assim uma correlação deste enunciado com a pintura de Fátima Mendonça.

O conceito de sinestesia e a pluralidade das suas tipologias e formas foi absorvido como elemento de estudo por um universo transdisciplinar de que são exemplo a neurologia, a psicologia, a literatura, as artes visuais sendo ainda homologamente aferido como figura da linguagem.

No campo das artes visuais e da sua relação com a ciência e a literatura, o inter-relacionamento e cruzamento de modalidades sensoriais é pontuado pela experimentação das potencialidades dos médiuns em convergência com o seu enquadramento conceptual. Hoje a tecnologia permite um grau de complexidade irrevogável da questão, mas ao longo da história múltiplos foram os exemplos que a ela se dedicaram. A título de exemplo podem enunciar-se Isaac Newton ou Alexander Scriabin que procuraram estabelecer correspondências entre as cores espectrais e as notas de escala musical ou Kandinsky que estabeleceu ligações profundas entre cor, forma e com.

A convocação do termo neste texto não pretende sobrepor-se ou enquadrar-se na especificidade nem das ciências experimentais nem das ciências sociais ou mesmo linguísticas. Contudo não se aparta ao interesse por uma responsável integração proveniente de diversos domínios. A perspetiva que aqui se apresenta enquadra-se apenas no contexto disciplinar do estudo vinculado aos procedimentos implicados na obra artística.

A ideia de sinestesia foca os temas, os títulos e a exploração do médium, ou seja, a correlação da poética com a estética.

Na história da pintura a relação com os sentidos surge por oposição ao sagrado e ao divino. Neste campo as cinco pinturas alegóricas resultantes da colaboração entre Jan Brueghel o Velho e Peter Paul Rubens (1617-1618), são uma referência matriz que influenciou frutiferamente gerações posteriores. Na *Alegoria do Tato* estão representadas diferentes sensações: picada do escorpião, a carícia de um beijo, a suavidade e o frio metálico das armaduras, transmitindo simultaneamente dor e prazer. Esta mesma dicotomia percorre toda a obra de Fátima Mendonça. Aqui, não estamos já diante de representações mas de construções obsessivas, no entanto, o pico do veneno ardiloso coabita com a sensualidade num jogo intenso de contraposições atenuadas ou só disfarçadas com apontamentos de açúcar e conforto. Os elementos por si desenhados ou pintados são instrumentos de sedução.

As composições pictóricas de Fátima Mendonça desdobram-se em antagonismos, operações propositadas que delineiam contornos semânticos ao terror, ao desejo e ao aconchego – três estados imiscíveis. A possibilidade de



Figura 2 · Fátima Mendonça, *Cama enchida de pezinhos com sapatos de bolo de morango*, 2004-2005. Óleo e pastel de óleo sobre tela, 280x185 cm. Fonte: Centro de Arte Manuel de Brito (2015).

convivência deve-se à sua capacidade formal e conceptual de articular o vazio e a saturação, o frio e o calor, a opacidade e transparência, a meninice e os vícios da idade, a vida e a morte.

A dicotomia sobreposta que não exclui nenhum dos seus elementos é uma imagem da sua pintura como um todo. Usando como referente o corpo, paisagem exterior e mapa interior tocam-se

A textura é a qualidade mais tangível dos objetos mas é também a mais suscetível de mutações. Os vocábulos que as classificam nem sempre são suficientes. A capacidade de captar o devir matérico dilata-se na sua obra pela fusão, expansão, explosão, sublimação, encobrimento ou simplesmente comunicação (*Parede de cobertores de lã, massa de bolos e bocas*) (Figura 1).

Em *Vestido em Godés* (2003) e *Vestido para a procissão* (2003) roupas, tecidos e próteses concretizam um encobrimento total do corpo. São casulos, têxteis, táteis, ritmados, enleados, estridentes, claustrofóbicos num exercício que articula a expansividade do gesto com a meticulosidade da repetição.

A pele é a principal interface do tato, comunica calor textura, dor e prazer. Na experiência tátil existe um conhecimento que se diferencia dos outros sentidos – o conhecimento de ambas as partes – a que toca e a que é tocada, com a particularidade de poder tocar-se tocando.

Não obstante, poder-se-á afirmar que na dimensão imagética de Fátima Mendonça se realiza predominantemente uma evocação pictórica do tato. As mãos voadoras que pontuam recorrentemente as composições, a linha que se confunde com fios de lã (e se permite coser, bordar, atar ou tecer), volumetrias estriadas, rugosas, viscosas que não são mais que a matéria expressa da pintura em si e por si.

A afinidade com o sentido do toque que aqui se descortina deve ser também confrontada face às quatro modalidades de relação entre o olho e mão – háptica, tátil-ótica, ótica e manual – invariantes sobre as quais Gilles Deleuze, no texto supramencionado, reconstitui a história da pintura. Para descrever esta taxionomia o autor faz corresponder ao olho os predicados do que se entende por códigos visuais em pintura (Arte Bizantina, Abstracionismo) e à mão a desordem provocada pela interrupção da gestualidade no espaço pictórico (Arte Gótica, Pollock). A identificação conceptual do autor recai na sobreposição de ambos, que descreverá como Espaço Háptico, onde segundo ele, o olhar descobre um modo próprio de tocar, distinto da sua função ótica, ou seja, o sentido tátil do olho (Deleuze, 2011).

Deleuze sublinha que o uso da cor que privilegia a função háptica do olho afasta-se dos valores de claro escuro. Segundo ele tal só acontece pela



Figura 3 - Jan Bruegel o velho e Peter Paul Rubens, *Alegoria do Tacto*, 1617-1618. Óleo sobre tela, 65x110 cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

justaposição de tons puros, por relações de tonalidade que opõem o quente ao frio e geram movimentos excêntricos e concêntricos, de expansão e contração.

A quarta *nuance* do seu agrupamento – tátil / ótica – descreve-a como a *praxis* onde os valores táteis não desaparecem mas são subordinados à visão, momento que aproxima da arte grega.

Face à taxionomia de Deleuze, arriscamos a situar a pintura de Fátima Mendonça num quinto segmento que excede estas quatro vertentes – o Espaço Tátil. Pois muito embora a pintura em questão se aproxime das variante hápticas no que diz respeito ao cromatismo e ao diagrama, contém em potência uma sobreposição do tato em relação à visão sem no entanto estabelecer correspondência com o Espaço Manual puro.

Conclusão

O território imagético e a dimensão pictórica da obra de Fátima Mendonça permite um enquadramento expressivo que ultrapassa o sentido dominante da visão estabelecendo uma consonância particular com o sentido do tato. As formas sinestésicas que usa como referente determinam a poética da sua pintura.

Num paralelismo com a exploração que Gilles Deleuze dedicou à pintura de Francis Bacon retira-se a ideia de nas imagens em estudo a sensação é encarnada no corpo da figura, o espectador depara-se com a evidência de uma união sensorial.

O fluxo matérico ritmado resultante da tinta, do gesto e dos motivos, na obra de Fátima Mendonça, desequilibra o *doxa* do visível no espaço pictórico.

A hegemonia da imagem é um tema recorrente em debates nas últimas décadas, paradoxalmente, vários pensadores têm reflectido sobre declínio da visão na cultura ocidental contemporânea e consequentemente a sua suplantação por outros sentidos, nomeadamente o tato.

Referências

Centro de Arte Manuel de Brito (2015) *Fátima Mendonça*. Catálogo no Centro de Arte Manuel de Brito, Palácio Anjos, Algés.
ISBN 978-989-608-178-2

Deleuze, Gilles (2011). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
ISBN 9789898327109

Vik Muniz, um artista provocador de sentidos e valores

Vik Muniz, setting directions and values

PRISCILA ZANGANATTO MAFRA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual. Habilitações: Pedagogia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Mestre em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie

AFILIAÇÃO: Instituto Sumaré de Educação Superior, Unidade Sumaré, Faculdade Sumaré, R. Capote Valente 1121, Sumaré, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: priscilazanganatto@gmail.com

Resumo: O presente artigo relaciona o tempo, os espaços e as tecnologias nas manifestações artísticas a partir das criações de Vik Muniz. A trajetória do artista será brevemente apresentada destacando os temas e as diferentes técnicas que provocam o espectador a questionar sobre a reprodução da realidade e a importância da arte contemporânea como agente de transformação social e cultural. "Album e Postcards from Nowhere" será analisado como trabalho de decomposição e composição para suscitar a memória do fruidor.

Palavras chave: Vik Muniz / memória / transformação.

Abstract: This article relates the time, spaces and technologies in art forms with the art creations of Vik Muniz. The trajectory of the artist will be presented briefly highlighting themes and different techniques that enables the viewer to question reality reproduction and the importance of contemporary art as a social and cultural transformation agent. "Album and Postcards from Nowhere" will be analysed as a work of decomposition and composition to evoke the spectator's memory.

Keywords: Vik Muniz / memory / processing.

Introdução

A arte sempre esteve presente na memória cultural do ser humano. Desde os primórdios, com a arte rupestre até a arte contemporânea, os criadores sempre provocaram a sociedade com suas composições artísticas e os materiais

utilizados por eles, como extensão da linguagem da obra.

A composição da obra desenvolve-se no tempo, espaço e tecnologia determinados pelo artista, inquietando fruidores, com suas diferentes linguagens e em diferentes épocas. Exemplo do quadro mais famoso do mundo, pintura com a técnica de *sfumato* desenvolvido por Leonardo da Vinci (1452-1519), Mona Lisa está na memória de pessoas, independente de nacionalidade ou idade, que visitaram ou não o Museu do Louvre, em Paris, onde está exposta. Mas, Mona Lisa pode ser identificada em outros materiais como creme de amendoim e geleia de morango, essa foi a linguagem utilizada por Vik Muniz para compor a obra e provocar a memória do fruidor.

Vicente José de Oliveira Muniz, nascido em 1961, São Paulo, Brasil, conhecido como Vik Muniz é fotógrafo, desenhista, pintor e gravador. Coursou publicidade na Fundação Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, Brasil. Iniciou seus trabalhos com esculturas, mas dedicou-se ao desenho e principalmente à fotografia.

Muniz produz imagens fotográficas com decomposição e composição, provocando o espectador a questionar sobre a reprodução da realidade. O artista explora a partir da percepção visual utilizando materiais inusitados do cotidiano como matérias primas. Dos materiais utilizados na culinária, aos diamantes, a areia, a terra, aos descartados pela sociedade trazem questionamento social e histórico convidando o fruidor a pensar e repensar sobre arte com olhar para problemas educacionais, sociais e culturais.

Suas obras estão expostas em museus em vários países. Participou de inúmeras Bienais, Muniz desenvolve projetos sociais envolvendo arte e transformação social. A produção de documentário sobre o trabalho do artista com catadores de lixo brasileiros foi indicado ao Oscar e ganhou o prêmio de Melhor Filme no Festival de Sundance. Muniz foi nomeado *Good Will Ambassador* pela UNESCO, em 2011. Com a ONG Spectaculu, o artista iniciou em 2013 a construção da Escola do Vidigal, no Rio de Janeiro, oferecendo a crianças a oportunidade de aprender arte e tecnologia.

A análise da obra de Vik Muniz, nessa pesquisa, tem como fundamento teórico nos estudos de Santaella (2007) e Dewey (2010), quanto à evolução da fotografia e o ato de expressão, respectivamente.

A exposição intitulada "Album and Postcards from Nowhere" será analisada a partir de observações indiretas da autora nas exposições do artista realizadas em espaços culturais no Brasil. Outras criações do artista serão brevemente destacadas relevando os temas e as diferentes técnicas que provocam o espectador a questionar sobre a reprodução da realidade e a importância da arte contemporânea como agente de transformação social e cultural.

A decomposição e composição para a obra

A invenção da fotografia mudou o curso da história da arte. A imagem real oferecida pela fotografia libertou a pintura da obsessão pela semelhança e surgiram diferentes movimentos da arte. Desde então os criadores inovam a cada exposição com liberdade de expressão e novidades no meio artístico.

[...] a foto se constitui em um objeto em si mesmo que tem sua própria materialidade e ocupa seu lugar no mundo. Um lugar de muitos lugares, pois a fotografia é, por sua própria natureza, reprodutível. Em virtude disso, enxames de fotos dos mais variados tamanhos e espécies e nos mais variados lugares, interiores e exteriores, povoam o mundo e, além de fazerem parte da realidade tanto quanto os objetos fotografados o fazem, as fotos tem um poder multiplicador que os objetos não possuem. (Santaella, 2007:362)

No século XX, com o advento das tecnologias digitais, a fotografia na maioria das vezes, não formam mais o álbum de recordações como registro, mas são arquivos que podem ser apagados em dispositivos móveis. Muitas pessoas não a imprimem, consequentemente não tem a foto em um álbum de papel como via-se no passado, perdendo, assim a dimensão de solenidade, porém a fotografia continua com “seu poder multiplicador”, atualmente na internet, passando da intimidade para exposição coletiva.

Na criação do artista Vik Muniz, a fotografia é, geralmente, o ponto de partida, o suporte para o desenvolvimento da obra e a apresentação da obra finalizada.

As fotografias de rostos de meninos filhos de operários das usinas açucareiras caribenhas, de celebridades, de catadores do lixão jardim Gramacho (RJ), de várias cidades do mundo, entre outras são alguns exemplos de ponto de partida para diferentes exposições do criador. Desenvolvidas com materiais diferenciados e inusitados, não são condicionados a regras e limitações de escala, com diferentes temas as obras de Muniz são geradoras de reflexões sobre um olhar social e cultural.

Outra característica relevante nas obras de Muniz é a interação de pessoas, que envolvidas direta ou indiretamente com os matérias-primas, participam da transformação do material comum na construção da obra de arte.

Na área educacional, as obras de Muniz são apresentadas por educadores para a reflexão do uso do comum e do descartável e a transformação para o criativo e provocador, inquietando os aprendizes (educadores e educandos) a educarem seus olhares sobre a arte como símbolo

Entre as obras de Vik Muniz destacamos “Pictures of Chocolate”(1997) retratos recriados com chocolate derretido, “Pictures of Clouds” (2001) registros de nuvens artificiais feitas com a fumaça de um avião, “Best of Life”(1989)



Figura 1 · Vik Muniz, “2 Years Old,” série *Album*, 2014, 250x177cm. Obra realizada em cima da foto do próprio artista, aos dois anos de idade. Fonte: recurso em linha.

retrato de Mona Lisa em pasta de amendoim e geleia, Elizabeth Taylor desenhada com diamantes e Frankenstein em caviar, e "Pictures of Garbage" realizada no aterro junto com os catadores de lixo do local.

A decomposição do uso comum da matéria-prima usada pelo criador em suas obras e a composição da arte, provoca os espectadores, de diferentes idades, sexos e classes sociais, não só a fruição, mas a reflexão como cidadão participante da sociedade e crítico em relação as situações contemporâneas.

A transformação da memória

A exposição "Album e Postcards from Nowhere", escolhida para essa pesquisa, é formada por dez obras, sendo seis de 3m por 1,70m, e quatro menores, de 1,5m por 2m, decompostas nas suas várias camadas para com fragmentos de fotos de família e de cartões postais.

O criador utilizou de sua coleção de mais de 200.000 fotos de família, compostas em vários lugares do mundo e mais de 100.000 diversos cartões-postais.

O trabalho sobre tempo e espaço inquieta os visitantes para resgatar suas memórias sobre decomposição de fotos antigas e a composição de imagens reconhecidas pelo público ou figuras da memória do artista.

O artista, em entrevista publicada, comenta que sua família não tinha máquina fotográfica, porém a foto de dois anos (Figura 1), tirado por uma tia, foi a base para uma das obras da exposição *Album e Postcards from Nowhere*. Em observação indireta dos visitantes pode-se perceber que essa obra provoca encantamento e maior tempo de admiração, talvez por se tratar de retrato da infância do artista – inquietando os espectadores a pensarem na sua infância –, ou pela história de vida do artista – muitos visitantes recordam da quantidade e tipo de foto de família ou a ausência desses registros por diversos motivos –, pela técnica de "recorte" de diversas fotos coletadas construindo a memória do artista.

Nessa exposição de Muniz trabalha com a macrofoto, provocando o olhar do espectador da imagem maior para as menores formadas por pequenas recortes pessoais que se perdem na coletividade. A sobreposição de recortes de experiência pessoal, de memória individual, observadas na proximidade do visitante na exposição da obra, perde-se na posição de afastamento tornando uma experiência coletiva, uma memória coletiva.

O encontro com a arte de Muniz, em *Album e Postcards from Nowhere*, conduz ao exercício de observação de detalhes e de resgate de memória. Detalhes conduzem o espectador a questionar-se sobre suas lembranças pessoais a partir de fotos antigas de desconhecidos, da tradição de fotografar para guardar o momento, ao mesmo tempo a totalidade da imagem, resgata



Figura 2 · Vik Muniz, “Rome,” série *Album*, 2014, obra criada a partir de fotografias colecionadas pelo artista.
Fonte: recurso em linha.

o lugar visitado ou não pelo apreciador, mas reconhecido na obra, como por exemplo *Rome*, 2014 (Figura 2).

É precisamente essa transformação que modifica o caráter da emoção original, alterando sua qualidade para que ela assuma uma natureza nitidamente estética. Na definição formal, a emoção é estética quando adere a um objeto formado por um ato expressivo, no sentido no qual o ato de expressão foi definido. (Dewey, 2010:170)

A obra de Muniz proporciona identificar o “ato de expressão” pela transformação do individual para o coletivo, pela fotografia de um repertório individual, recortadas e montadas, promovendo sentidos que definem uma rede de significações individuais e coletivas. Os vários cartões-postais remetem a ideia de conhecer e desconhecer os lugares, já que recortados transformam-se em novos lugares. A referência cultural do espectador envolve-se com a comparação do real, com observações pessoais e coletiva, transportando o exercício da memória. A experiência visível, a partir da interpretação, também pode possibilitar a entrada em outros momentos e mundos, conhecidos ou desconhecidos.

Assim, o criador proporciona, em “Album e Postcards from Nowhere”, caminhos entre a arte e referência cultural do espectador envolvendo com a comparação do real, com observações pessoais e coletiva, transportando o exercício da memória a partir da interpretação de recortes de fotografias e de cartões-postais.

Conclusão

Vik Muniz, um artista contemporâneo brasileiro, destaca-se com suas criações utilizando diversos materiais formando e apresentando coleções construídas em diferentes escalas. A provocação do artista com os espectadores em suas obras vai do olhar crítico à consciência do cidadão participante da atualidade. Nas diversas criações, identifica-se obras clássicas, lugares famosos, retratos de personalidades, ou pessoas e lugares desconhecidos, inquietando o fruidor a relacionar a matéria-prima usada na construção e a sua transformação, a partir das cores, traços, texturas utilizadas pelo criador, para a linguagem de significação e exercício da memória individual e coletiva. Com espectadores de diferente faixa etária, sexo, nacionalidade e classe social acredita-se que as obras de Vik Muniz possibilitam os fruidores a assumirem um posicionamento crítico e de reflexão sobre a arte e cidadania.

Referências

Dewey, John (2010) *Arte como experiência*.

Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo,
SP: Ed. Martins Fontes.

Santaella, Lucia (2007) *Linguagens líquidas na era
da mobilidade*. São Paulo, SP: Ed. Paulus.

Vik Muniz (2015) [em linha] Sítio do artista

[Consult. 2015-12-22]. Disponível:

[www.vikmuniz.net/news/vik-muniz-album-
at-galeria-nara-roesler-rj](http://www.vikmuniz.net/news/vik-muniz-album-at-galeria-nara-roesler-rj)

'Objeto descontínuo', criação de sensorialidades em ato por Gustavo Sol

*'Discontinuous object', creation of sensorialities
in act by Gustavo Sol*

THAÍS GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professora no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). Bolsista da CAPES no curso de doutoramento da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Estr. da Costa, 1499-002 Lisboa, Portugal. E-mail: thgoncalves@hotmail.com

Resumo: Como estar presente em cena, a cada momento de uma peça, sem que outros pensamentos, sensações e emoções desviem a atenção do artista da experiência em ato? Inquietação das artes do corpo na contemporaneidade, o ator brasileiro Gustavo Sol, na obra Objeto descontínuo, produz estados alterados de consciência que, na relação com sensores de eletroencefalografia e o software Isadora, criam poéticas performáticas em arte e tecnologia em tempo real. Uma investigação sensorial que parece tensionar o conceito de efeitos de presença de Gumbrecht.

Palavras chave: sensorialidade / estados alterados de consciência / efeitos de presença.

Abstract: How to be present on the scene, every moment of one piece, without other thoughts, sensations and emotions diverting the artist's attention of the experience in act? Restlessness of the body's arts in contemporaneity, the Brazilian actor Gustavo Sol, in the work *Discontinuous object*, produces altered states of consciousness that, in connection with electroencephalography sensors and Isadora software, create performing poetry in art and technology in real time. A sensory research seems to tension the concept of presence effects of Gumbrecht.

Keywords: sensoriality / altered states of consciousness / presence effects.

Sensorialidades em ato

Como estar em cena efetivamente presente, em cada momento da apresentação de um trabalho artístico, sem que outros pensamentos, sensações e emoções desviem a atenção do artista da experiência em ato? Inquietação que atravessa as atuais discussões estéticas nas artes do corpo – dança, teatro, performance –, o ator Gustavo Sol (Gustavo Garcia da Palma), de São Paulo (Brasil), vem radicalizando no sentido de pesquisar e revelar para o público a ocorrência efetiva de estados alterados de consciência, a partir do cruzamento entre arte e tecnologia, com o objetivo de criar poéticas performáticas.

Na peça *Objeto descontinuo*, sua mais recente criação e foco de suas pesquisas no doutorado em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), o ator acopla em seu corpo um aparelho médico de eletroencefalografia que capta alterações de estados do corpo, enquanto ele está em cena, transformando-as em variações matemáticas. Esses estímulos são codificados no software Isadora e, através dele, fazem com que o computador reaja às vibrações corporais e projete sons e vídeos, os quais inspiram e modificam também os estados de presença do ator. Os gráficos gerados pelos sensores são exibidos numa tela junto à cena, na qual o público pode ler, em tempo real, as variações de estados relativas à excitação instantânea, frustração, estado meditativo e concentração.

Um processo de contínua criação de sensorialidades, a desnudar e evidenciar processos neuromusculares e perceptivos do ator no momento em que a experiência estética é vivida. Um laboratório ao vivo, cuja elaboração artística parece ter relações com o que o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht denomina como produção de efeitos de presença. O desejo dessa composição textual é tensionar as experimentações de estados alterados de consciência, em Gustavo Sol, e o conceito de efeitos de presença, no sentido compreender os modos como uma abordagem sensorial pode potencializar as artes que fazem do corpo um lugar de experiência na contemporaneidade para além de territórios ontológicos.

1. Olhar investigativo e poéticas performáticas

Para criar poéticas performáticas na conexão entre arte e tecnologia, o desejo de Gustavo Sol é investigar modos nos quais o artista produza efeitos de presença em que a atenção do corpo esteja toda voltada para a construção de estados alterados de consciência, resultando em criação cênica. Para isso, Sol realiza um trabalho de preparação com atores e bailarinos que consiste em desenvolver um “olhar investigativo”, com o qual é possível deixar o corpo mover-se,

ao mesmo tempo em que o artista se percebe movendo. Não é uma abordagem técnica focada na repetição de ações, ritmos, fluxos e tensões e no controle do corpo que, ao fim, possam se tornar uma segunda natureza do corpo. O foco desse treinamento corporal está na observação de um jogo contínuo entre sentir as alterações de estados no corpo e deixar essas mudanças reverberarem, num constante e simultâneo trânsito entre a atenção em si e ao mundo/ambiente.

Para Gustavo Sol (Palma, 2013; Moraes, 2012), trata-se de um aprofundamento a respeito da percepção do funcionamento fisiológico do corpo, nos quais os estados alterados de presença são criados a partir de uma complexa relação entre processos musculares, pressão gravitacional, impulso, usos da respiração e da voz, relaxamento do corpo e atenção. Essa rede sensorial, quando feita com o "olhar investigativo", sempre em tempo real, propicia ao artista estar integrado de tal modo ao corpo, em suas decisões e reverberações poéticas, que não há como desconectar-se da experiência estética. Ao contrário, para Sol, o risco dos treinamentos que desenvolvem técnicas de usos do corpo que geram uma segunda natureza, ainda que com foco nos estados físicos do corpo, a exemplo de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, é justamente a possibilidade de se elaborarem estados automatizados, podendo o artista desconectar-se, em certa medida, do que está efetivamente realizando com seu corpo.

Ao invés de ligar-se a imagens de emoções ou a automatismos por repetição, Sol articula uma rede sensorial dinâmica, no tempo presente, direcionado para as sensações do corpo. Assim, o "olhar investigativo" consiste em um procedimento de construção poética que libera o corpo de uma construção de dramaturgia com roteiro, imagens e partituras fechadas, para abrir o corpo do artista a uma atenção performática num fluxo de relações com o mundo, em estados alterados de presença, nas respirações produzidas, nos processos sensório-motores que se desdobram a cada instante.

2. Objeto descontinuo, composições em arte e tecnologia

Para evidenciar o envolvimento do ator nos procedimentos de atenção e criação de estados alterados de consciência com o uso contínuo do "olhar investigativo", Gustavo Sol criou a peça *Objeto descontinuo*. A obra caracteriza-se como um laboratório ao vivo, na qual o público pode acompanhar os estados sensoriais do artista através de uma tela que projeta em gráficos as variações de suas sensações, a cada cena. A peça tem sete blocos de experimentações poéticas que friccionam as relações entre arte e tecnologia e pode ser assistida através de um *link* disponibilizado na publicação de Palma (2013).

As cenas são divididas em objetos, que se caracterizam como experiências. Em uma delas, o ator faz a leitura de uma carta pessoal, tendo ao fundo imagens de um batizado, e os estados de frustração e excitação do ator deformam a imagem e mudam a intensidade da música, respectivamente. Em outro objeto/cena, a imagem de um bebê é projetada no espaço e vai até o rosto do ator por um comando captado pelos sensores e codificado pelo software. Há, ainda, uma cena na qual a respiração é usada de modo a alterar o metabolismo e a produzir estados sensoriais que mudam a qualidade da música e também a intensidade do vídeo, bem como o artista manipula a projeção de ondas de pixel em áreas do corpo que sofrem espasmos musculares.

Tratam-se de diálogos instáveis entre os sistemas biológico e digital, uma vez que os processos desenvolvidos em cena não têm uma partitura e uma marcação temporal totalmente fechada. A complexa rede sensorial, que modifica os estados fisiológicos do corpo acontecem a cada experimentação de um modo específico, mesmo dentro de uma estrutura cênica previamente definida em cenas, o que, por sua vez, altera as intensidades e durações com que vídeos e sons são projetados no ambiente. A maneira como o corpo reage e encontra caminhos para os efeitos de presença são gerados em ato. Segundo Gustavo Sol,

Para o intérprete, isso desloca o foco de atenção das questões técnicas para as questões concretamente sensíveis e ao mesmo tempo impregnadas de subjetividade, e o trabalho de criação não acontece separado ao trabalho de percepção técnica. (Moraes, 2012:88)

Uma relação entre técnica e subjetividade que se estende também para o encontro entre o corpo e as máquinas que compõem a peça *Objeto descontinuo*. Isto porque, as questões técnicas estão efetivamente em diálogo com uma perspectiva de criação em ato de poéticas performáticas, não estando o corpo submetido à tecnologia. Ambos, corpo e máquina, afetam-se mutuamente no sentido de produzir uma experimentação estética, em seus ritmos, fluxos, variações físicas e matemáticas, cujas composições são combinadas de modo diferencial a cada apresentação.

3. Presença, entre efeitos e conceitos: desafio à ontologia na arte

O teatro físico desenvolvido por Stanislavski, Grotowski e Barba, e que desdobrou-se nas investigações de Gustavo Sol, abriu um vasto campo de diálogo entre as artes do corpo no século XX. De tal modo que muitos dos artistas da dança, do teatro e da performance fazem uso de abordagens corporais semelhantes, com maior interesse pelo processos perceptivos da corporeidade. Nesse sentido, Sol



Figura 1 · Fotografia de Filmes para bailar, da peça *Objeto descontinuo*, 2013, com direção e atuação do ator Gustavo Sol, São Paulo, Brasil.



Figura 2 · Fotografia de Filmes para bailar, da peça *Objeto descontinuo*, 2013, com direção e atuação do ator Gustavo Sol, São Paulo, Brasil.

acredita que a perspectiva sensorial desses diretores teatrais contribui, ainda hoje, para se pensar em uma desontologização das artes.

Ao invés das abordagens e dos treinamentos técnicos surgirem para codificar e responder à questões dramatúrgicas, as artes se colocam como propositoras de questões ao mundo contemporâneo, operando no limiar dos paradoxos como condição para a criação de poéticas. Sendo assim, uma técnica não é um fim em si e nem assegura que uma obra artística se configure como uma experiência estética.

A atenção, com o "olhar investigativo" no trabalho de Gustavo Sol, consiste em mais um elemento compositivo do treinamento do artista que o liga à construção de estados poéticos, fazendo-o presente e conectando-o consigo e com o ambiente no momento da apresentação de uma obra. Um modo de perceber as artes do corpo que atravessa dança, teatro e performance.

A perspectiva de uma desontologização de técnicas e especificidades entre linguagens artísticas, com suas normas e padronizações, e a noção de presença em ato, curiosamente, tem perpassado não só as discussões em Arte, como também em outras áreas do conhecimento, entre elas as Humanidades. O autor alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) vem chamando atenção dos pesquisadores em artes do corpo ao tratar, nas humanidades, da noção de produção de presença em seus recentes escritos. Presença está ligada, para o autor, àquilo que se pode experimentar fora de uma linguagem, dizendo respeito à ritmos, volumes, vibrações, sensações que não encontram nas palavras um modo de serem explicadas, constituindo uma outra sensibilidade.

Os efeitos de presença, em Gumbrecht, estão relacionados às experiências vividas, às percepções físicas, àquilo que nos retira do mundo cotidiano e nos faz friccionar e deslocar situações e experiências já conhecidas, dadas, normatizadas. Estar presente, nesse aspecto, é viver uma experiência antes de qualquer possibilidade de interpretação, julgamento, controle, padronização, imagens e dramaturgias prévias.

Conclusão

Se para Gumbrecht, presença é o que se vive corporalmente e produção refere-se ao que se traz para diante de si, produzir presença parece poder ser definida como uma experiência em ato. Uma proposta que ressoa nas propostas de criação de poéticas performáticas no trabalho de Gustavo Sol, tanto no que diz respeito à preparação do artista, como na relação que ele desenvolve com o espectador. Afinal, em *Objeto descontinuo*, artista e público assumem o momento presente como lugar de produção de experiência, num fazer-se e desfazer-se

contínuo de sensorialidades que se constituem em ato, em efeitos de presença que evidenciam o corpo como campo experimentação. Um tipo de trabalho artístico que potencializa a arte e a vida ao assumir os riscos de uma desterritorialização de linguagem para aprofundar na complexa rede sensorial de uma corporeidade que transita entre técnica e criação.

Referências

- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio. ISBN: 978-85-7866-031-4.
- Moraes, Juliana (2012). *Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida*. São Paulo: E-book. ISBN: 978-85-914765-0-3.
- Palma, Gustavo Garcia da (2013). "Alteração de Consciência e o Trabalho do Ator: Poéticas do Corpo e da Voz Mapeadas pela Técnica de Eletroencefalografia (EEG) e uma Proposta de Criação Cênica através do Sensoriamento Cognitivo do Ator – Vídeo Objeto Descontínuo". *Revista Aspás*. ISSN 2238-3999. Vol. 3 (1). [Consult. 2015-12-28] Disponível em URL: www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68393
- Palma, Gustavo Garcia da (2008). *Estados alterados de consciência em Artemídia: o papel do corpo no trabalho do ator*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo.

As séries Crystal Girls e Peeps de Noe Sendas: entre revelação (fotografia) e construção (imagem)

*Noe Sendas' series 'Crystal Girls' and 'Peeps':
between developement (photography)
and construction (image)*

LARA VANESSA CASAL PIRES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, Investigadora e performer. Licenciatura em Artes Performativas pela Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL) e Mestrado em Filosofia / Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa (UNL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1649-004 Lisboa, Portugal. E-mail: ppires.lara@gmail.com

Resumo: Os objetos de análise desta comunicação são as séries das figuras-fotografias “Crystal Girls” e “Peep” de Noe Sendas. Para a reflexão em torno da noção de descontinuidade, que parece constituir o princípio da noção relacional entre fotografia e imagem, tomar-se-à como ponto de partida os argumentos de Didi-Huberman em *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* e de Susan Sontag na coleção “On Photography.”

Palavras chave: Imagens / fotografia / vestígio e observador.

Abstract: *The objects of analysis of this communication are the series of photo-figures “Crystal Girls” and “Peep” of Noe Sendas. For the reflection around the notion of discontinuity, that seems to be the principle of relational notion between photography and image, the starting point will be the arguments of Didi-Huberman in La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte and of Susan Sontag in the collection “On Photography.”*

Keywords: *Pictures / photography / traces and observer.*

Introdução

Em 1977 Susan Sontag reúne na coleção *On Photography* ensaios seus publicados anteriormente no *The New York Review of Books*. Nesta coleção Sontag escreve sobre os fenômenos de apropriação e de revelação que ocorrem no ato de fotografar.

Nesta comunicação serão analisadas as séries das figuras-fotografias *Crystal Girls* e *Peep* onde Noe Sendas joga de forma subtil e transita entre aquilo que é representado e o que é manipulado. No particular caso destas séries a fotografia e a posterior manipulação combinam-se produzindo formas e movimentos que deslocam a percepção e introduzem uma dimensão de vestígio do percurso criativo.

Como ponto de partida para esta comunicação propõe-se refletir sobre o que Didi-Huberman (2008:47) descreve como "um contato de uma ausência". Uma vez que cada gesto do corpo sugere uma particular relação com o tempo, memória e lembrança, e que no "contato gerado pela perda" (Didi-Huberman, 2008:18) é estabelecida uma particular relação que não se repete na impressão, ou melhor dizendo, no vestígio produzido, é, como escreve o autor, um tecido de "relações que dão lugar a um objeto concreto" (Didi-Huberman, 2008:32).

Para a reflexão em torno da experiência dos gestos de fotografar e de manipulação da imagem que são tornados visíveis, não para que os gestos em si sejam compreendidos, mas para que eles permitam continuar a experiência da criação, reúnem-se os seguintes autores: Sontag com os argumentos de que "a atividade fotográfica é um evento em si" e de que a fotografia é uma "marca de algo ausente" e Didi-Huberman com a noção de "vestígio" no objeto artístico.

1. Entre fotografia e imagem

Photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc de pouvoir (...) Ce qui est écrit sur une personne ou sur un événement se donne ouvertement comme une interprétation, au même titre que ces «propositions» plastiques artisanales que sont les peintures et les dessins. Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier (Sontag, 2008 : 16-17).

Les photos sont, bien entendu, des artefacts. Mais leur pouvoir d'attraction tient à ce que, dans un monde jonché de vestiges photographiques, elles semblent aussi avoir le statut d'objets trouvés : tranches de monde découpées de façon aléatoire. Ainsi, elles profitent simultanément des prestiges de l'art et de la magie du réel. Elles sont les nuages du rêve et la grenaille de l'information (Sontag, 2008 :103).

Noe Sendas (n. 1972) desenvolveu entre 2009 e 2011 as séries *Crystal Girls* e *Peep*. Nestas séries o artista manipula e edita fotografias de modo a que estas se transformem em outras imagens, e estas outras permitem ao observador deslocar a sua percepção em relação à imagem que lhe é apresentada.

Estas transformações das imagens em outras distintas das iniciais engendram outras relações. Como que um prolongamento sobre o modelo fotografado (e representativo do real). A este vestígio que não se prende com uma ideia de domínio sobre a imagem, mas como que a abertura, isto é, o vestígio não atua na percepção como persistência sobre o real, mas é cúmplice da participação e observação descontinua que confere um caráter misterioso às imagens apresentadas.

Nos três momentos inerentes ao desenvolvimento destas séries: escolha de imagens, criação de novas formas e apresentação, Noe Sendas estabelece um jogo para a percepção do observador. Através do recorte de determinado instante, que é posteriormente manipulado, como refere o artista: "quando comecei a manipular as imagens, trabalhava-as como um escultor, utilizando noções de gravidade, peso e equilíbrio. Se retiro a perna esquerda de um corpo, ainda que fotografado, devo adicionar uma pedra na mão direita do mesmo corpo, de forma a que este se mantenha em equilíbrio" (apud Dias, 2014).

Assim, a partir de fotografias de época, Noe Sendas cria sobreposições de formas geométricas pretas em *Peep* e, recorta e apaga partes dos corpos tornando o fundo visível em *Crystal Girls*. O artista edita apropriando-se e revelando fenómenos semelhantes aos que ocorrem no ato de fotografar. É do mesmo modo que escreve Sontag sobre a fotografia como sendo "um evento em si", que é uma "marca de algo ausente" ou como esclarece:

Une photo n'est pas seulement le résultat de la rencontre entre un événement et un photographe ; l'activité photographique est un événement en soi, un événement qui affirme de façon de plus en plus péremptoire ses droits d'intervenir dans tout ce qui se passe, de l'envahir ou de faire comme si de rien n'était. Les interventions de l'appareil photo modèlent jusqu'à notre façon même d'appréhender les situations. Leur omniprésence suggère avec force que le temps est fait d'événements intéressants, d'événements qui méritent d'être photographiés (Sontag, 2008: 26).

O aparecimento de novas configurações das imagens permite refletir a apresentação como que um encontro, isto é, uma partilha entre imagem e observador torna possível a flexibilidade interpretativa da obra.

2. Um espaço de reflexão sobre o fazer artístico

Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent. Beaucoup nous échappent, beaucoup disparaissent, quelque fois sous nos yeux mêmes. Certaines transparaissent, d'autres crèvent les yeux. D'autres ont disparu depuis longtemps, mais quelque chose nous dit qu'elles demeurent, enfouies, repérables par quelque détour archéologique du désir ou de la méthode. Certaines quelquefois semblent nous poursuivre. Beaucoup nous survivront. Aussi innombrables soient-elles, cependant, on peut se demander si elles forment bien un genre, tant elles diffèrent entre elles. L'empreinte semble ne se dire qu'au pluriel, justement parce qu'elle semble n'exister qu'en particulier : particuliers, chaque sujet de l'empreinte, chaque objet qui s'imprime, chaque lieu où s'opère l'impression (selon la matière, la texture, la plasticité du substrat) ; particuliers, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l'empreinte advient (Didi-Huberman, 2008 :11).

Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des «revenances», des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence (Didi-Huberman, 2008:47).

A partir de Didi-Huberman (2008:47) foram pensados, para esta comunicação, os vestígios *entre* corpos e deste modo a reflexão coincidiu com "um contato de uma ausência". Uma vez que cada gesto do corpo (cada gesto particular do corpo) sugere uma particular relação com o tempo e memória no "contato gerado pela perda" (Didi-Huberman, 2008:18) considera-se possível o estabelecimento de um jogo entre a imagem apresentada e o observador.

Compreender a dinâmica do jogo que é jogado, sem descrever exaustivamente os critérios escolhidos para a impressão deixada pelo corpo, primeiro na fotografia e depois na imagem (manipulada), parece permitir ao observador uma sensação de proximidade. Mas apesar de se sentir próximo, muito próximo de algo, esse algo permanece para o observador inacessível.

Didi-Huberman (2008:32-33) escreve:

Parce que faire une empreinte, c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée), mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc (...) Si faire une empreinte n'est en général rien d'autre que «bricoler» une relation entre un corps et un substrat, (...) Le geste d'empreinte (...) il est avant tout l'expérience d'une relation, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat «empreinté».

Uma vez que o corpo / gesto captado na fotografia não se repete, a impressão, ou melhor dizendo, o vestígio produzido é como escreve Didi-Huberman

um tecido de "relações" (2008:32). E deste modo, a impressão que é habitualmente considerada como construção de uma "relação entre corpo e substrato" (2008:33) ou entre corpos (fotografado e transformado), pode ser pensada como um gesto que não é orientado para a produção de um objeto, mas para a "experiência de uma relação" (2008:33).

E é deste modo que as séries *Crystal Girls* e *Peep* parecem realizarem-se de forma substancialmente diferente a cada nova apresentação.

3. Conclusão

Para finalizar a presente comunicação e em jeito de conclusão abrir a possibilidade de observar a interação entre corpos (fotografia e imagem) promove o trabalho de criação e de análise. E deste modo pode constituir-se um espaço de reflexão sobre o *fazer artístico*.

Como descrever a origem de um gesto e simultaneamente a impressão que esse gesto deixa? Como fazê-lo sem interromper a história desse gesto? Entre impressão e manifestação, a hesitação é visível. E o vestígio que parece estar junto apesar de estar afastado permite experimentar a emergência de imagens em relação.

Referências

Dias, Aline (2014) *O trabalho de Noé Sendas na Galeria Presença (The Eighteenth January Two Thousand and Fourteen)*. [Consult. 2015-12-04] www.artecapital.net/exposicao-402-noe-sendas-the-eighteenth-january-two-thousand-and-fourteen.

Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Minuit.

Sontag, Susan (2008 [1973]). *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgeois.

Como reír tarde: una aproximación a la inexactitud en la obra de Dennise Vaccarello

*Like laughing out of time: an approach
to the inaccuracy in the work
of Dennise Vaccarello*

MANUEL MATA PIÑEIRO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, escritor y artista visual. Bachillerato Artístico en el Instituto Miguel Ángel Estévez. Grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Facultad de Belas Artes de Pontevedra. Máster en Arte Contemporáneo. Creación e Investigación por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Belas Artes de Pontevedra, Grupo de Investigación PE4: Imaxe e Contexto. Rúa Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, Galicia, España. E-mail: sdfba@uvigo.es

Resumen: El presente artículo expone los fundamentos de una actitud artística basada en aspectos tales como la inexactitud y el error, destacando la pulsión que induce al momento creativo y la necesidad de una definición alternativa en el lenguaje que compone y condiciona la obra. Todo ello ejemplificado mediante la serie de fotografías instantáneas de Dennise Vaccarello, titulada “Como reír tarde”.

Palabras clave: inexactitud / fotografía instantánea / lenguaje.

Abstract: This article explains the foundations of an artistic attitude based on aspects such as the error and as the inaccuracy, highlighting the creative impulse that prompts the moment and the need for an alternative definition in the language that composes and conditions the work. All this is exemplified by the snapshot series of Dennise Vaccarello, titled “As laughing later”.

Keywords: inaccuracy / snapshot / language.

Introducción

Algo sucede y la autora lo ve. Saca su polaroid y lo que ha visto ya no está, no del todo. En la serie fotográfica "Como reír tarde" (2011-2013), Dennise Vaccarello da forma a la sensación de cuando a uno le cuentan un chiste y tarda más de lo debido en reírse. Todos conocemos esta situación, y hay en ella dos cosas importantes: la primera es que, al parecer, hay un tiempo determinado para reírse; la segunda es que pese a saberlo, y pese a que una vez ese tiempo y el propio chiste se hayan esfumado, nos reímos igualmente.

Así que algo sucede, la autora lo ve, saca su polaroid y lo que ha visto ya no está, pero, ah, está viendo algo. ¿Qué es lo importante de una imagen, pues? ¿La exacta captación de un instante o, por el contrario, el camino que conduce a dicha imagen? Un fotógrafo no puede vivir con el ojo pegado permanentemente al objetivo, ¿habría entonces que registrar, para ser rigurosos, "cosas" en lugar de instantes? Pienso en aquellas líneas de W.C. Williams: "¿No son las flores hechos? Y los hechos, ¿no son flores?" (Williams, 2009:145).

Dennise se niega a prescindir del acto fotográfico una vez sentido ese breve llamamiento que hace de la fotografía documental lo que es. ¿No podríamos decir, pues, que llegar tarde es tan válido como llegar pronto? ¿No encontramos que hay un método de creación basado en ingredientes sencillos y cálidos en que el error es la gracia de la técnica y también su motor?

1. La inexactitud del lenguaje

Sin embargo, si las palabras representaran sentidos bien determinados, con la misma plenitud y precisión que la multiplicación de la altura por la base representa el área de un paralelogramo, por lo menos la necesidad de mentir no se presentaría nunca (Orwell, 2014: 35).

Las palabras que utilizamos para definir el mundo y a nosotros mismos no son suficientes. Duchamp (2012) se percató, y dejó constancia en su teoría sobre lo infraleve, de que dos latas de Coca-cola pese a parecer iguales no pueden serlo y que, si buscamos, si observamos atentamente, podremos comprobarlo. Nosotros, por otro lado, habremos de asumir que, si bien sabemos a qué se refiere la palabra "taza" cuando la decimos, leemos o escuchamos, hay un sinfín de tazas, distintas unas de otras en algún aspecto. Es decir, si existe una taza blanca, una negra, una azul, una roja y una verde, y al señalar cualquiera de ellas decimos "disculpa, ¿podrías pasarme la taza?", estamos refiriéndonos a un objeto específico mediante un símbolo esencialmente genérico.

Un ejercicio común en las clases de diseño es preguntar a los alumnos qué

es una mesa. Los alumnos responden que una tabla con cuatro patas y el profesor les responde con otra pregunta: ¿entonces una mesa con tres patas no es una mesa?. Necesariamente lo es. ¿Y con una?, añade el profesor. También. Finalmente el profesor acaba por concluir en que una mesa es una superficie plana sobre la que podemos apoyarnos o apoyar cosas, y los alumnos aprenden una valiosa lección sobre la economía de medios. Pero lo importante, a nivel lingüístico, es que para todas esas posibilidades rechazadas o aportadas, sólo existe una palabra: mesa.

Así, deberíamos entender que somos una especie que se comunica sobreentendiendo información. Y si bien existen especificaciones, como pueden ser los adjetivos o una nueva palabra que distinga mediante diferentes nombres dos clases de entidad con principios similares, el lenguaje es esencialmente inexacto.

Ahora, cabría preguntarse si la exactitud es necesaria.

¿Facilitaría la comunicación que en lugar de decir “disculpa, ¿podrías pasarme la taza?”, se dijese “disculpa, ¿podrías extender el brazo y sujetar con los dedos de tu mano derecha el asa curvada de ese recipiente rojo pálido de porcelana mediado de café?”? ¿Cuándo sería suficiente especificación? Puestos a ello ¿con cuántos dedos y con cuáles? ¿qué clase de curvatura? ¿qué tono de rojo y qué tipo de palidez? ¿de qué país procede la porcelana? ¿cuántos años tiene? ¿el café es con leche, con azúcar, con leche y azúcar, solo, descafeinado? Sencillamente las aclaraciones harían que el café de la taza se enfriase, además de resultar innecesarias para el cometido.

De este modo, ¿la solución sería contar con unos cuantos cientos de palabras nuevas para cada clase de taza y cada posibilidad? Igual que la costa de Gran Bretaña, el lenguaje tendería al infinito.

¿Qué hay de relevante, pues, en la decisión de Dennise por tomar de todos modos la polaroid una vez pasado el momento que la empujó a hacerlo?

Podríamos pensar que el hecho de que algo haga que su objetivo se dirija hacia un lugar determinado, dispuesto a disparar, es una definición totalmente válida de ese algo, pues responde a una atracción, momento y lugar determinados. Lo que conecta a Dennise con la fotografía, lo que hace que la imagen suceda es aquello que no sale en ella, pero las personas, después de todo, somos testigos alterados por el propio testimonio.

Lo que podríamos responder, supongo, a la pregunta de las aclaraciones de la taza de café, es que el individuo a quien se la estamos pidiendo ya puede ver todas esas características por sí mismo. Es decir, ¿para qué vamos a describir algo que resulta más o menos obvio? Esto es interesante, porque significa que



Figura 1 · Dennise Vaccarello, *Como reír tarde #20*, 2012-2013. Fotografía instantánea.
Fonte: www.dennisevaccarello.com.



Figura 2 · Dennise Vaccarello, *Como reír tarde* #64, 2012-2013. Fotografía instantánea.
Fonte: www.dennisevaccarello.com

entendemos que el lenguaje necesita presencialidad para ser totalmente eficaz. Análogamente, ¿necesitará la presencialidad en la imagen de la utilización del lenguaje para una definición consistente?

Lo que Dennise nos deja claro es que no sabemos nombrar algo cuando ya no está. Sólo podemos rellenar el hueco que ha dejado con la reacción que ha impreso en nosotros. ¿Pero no es eso lo que hace un vocablo cuando lo único que falta a la entidad de un objeto es su reconocimiento? ¿Qué sonido hace un árbol al caer en un bosque si no hay nadie para escucharlo?

Existe toda una corriente de pensamiento científico enfocada a considerar que el surgimiento de una especie inteligente, es decir, capaz de conectar una cosa con otra mediante el uso de su comprensión, es una sencilla necesidad del universo para observarse a sí mismo. Bueno, ¿y qué es un fotógrafo sino un agente de la constatación?

Bien, pues puestos a constatar, si uno observa con detenimiento, la única constante es el cambio, evidente o no, en todas sus formas. Y dado que la mayoría de esas formas comúnmente resultan asombrosamente imperceptibles o son, por otro lado, víctimas de un asombroso sobreseimiento, la única manera que tenemos, en ocasiones, de definir algo, es diciendo lo que no es. La especificación, así, recae en la inexactitud de cada identidad con respecto al resto. La diferencia, por así decirlo, ya no de ser o no ser, sino de cómo se es lo que no se es.

Pongamos por caso que Dennise camina por la calle y ve una luz particularmente adherida a un puñado de nubes, sencillamente, ahí arriba. Pongamos que decide que esa será una buena imagen, que se ve seducida a registrarla. Pongamos que saca de su mochila la cámara, la enciende, la coloca frente a sus ojos y, cuando mira por el objetivo, la luz ya se ha esfumado, las nubes oscilado ligeramente y su sorpresa ya no es la misma. Lo que cabría esperar, de primera mano, es la decepción, el lamento por la lentitud, la esperanza de quizá ser más rápidos la próxima vez, de no dudar ese par de segundos extras que nos han hecho perder el momento. Con lo que Dennise se encuentra, sin embargo, es con lo que tiene: la disposición, el deseo de apretar el disparador, un enfoque determinado en un momento determinado. Pongamos por caso, pues, las dos opciones: la primera es no hacer nada, la segunda hacerlo. Estas dos posibilidades ofrecen dos visiones del arte sustancialmente distintas.

La primera consideración sería que una obra de arte surge de un momento de lucidez, de una suerte de inspiración momentánea que nos conduce a un resultado pleno y consistente.

La segunda forma de verlo, y por la que Dennise aboga, es que el único trabajo inútil es el que no se hace. El hecho de que, como indicábamos en la introducción, en efecto está viendo algo y su labor es aprovecharlo. Que consolidar la inexactitud requiere mayor flexibilidad, mayor disposición, pues exige el luminoso acto de valentía que supone asumir el perpetuo fracaso entre lo que se desea contemplar y lo que se ha logrado contemplar. Y ello no supone que la próxima vez que se encuentre con una serie de elementos coincidentes que despierten la pulsión creativa reniegue de intentar capturarlos, al contrario, la próxima vez tratará de hacerlo y quizá la velocidad le permita una imprecisión más fina, pero al cabo, siempre una imprecisión.

¿Y no es eso lo que define el factor analógico, y exclusivamente humano, de una imagen?

2. La posición de la fotografía instantánea

Aceptando la naturalidad de la dinámica anteriormente expuesta, hay que prestar atención a la elección de la fotografía instantánea.

Aunque sabemos que todo puede falsificarse, de algún modo una polaroid nos hace pensar que lo que vemos es sin duda lo que había. Cuenta con una suerte de veracidad extrañamente consolidada, posiblemente por la ausencia de agentes intermediarios entre registro y resultado, que le permite adoptar un tono esencialmente testimonial.

Una instantánea, a fin de cuentas, establece una prueba fehaciente de un suceso determinado y aporta, de algún modo, una conexión directa entre dicho momento y el ahora.

Dash Snow, por ejemplo, si bien difiere enormemente en la temática de Dennise Vaccarello, utilizaba la polaroid como instrumento de registro, documentando todas esas fiestas neoyorquinas hoy sobradamente mitificadas. Lo que se suele decir, sea cierto o no, es que tomaba esas imágenes para recordar lo que había hecho la noche anterior. Bueno, si bien no podemos asegurar que dicha argumentación no fuese una excusa o una pose mediante la que establecer un discurso más jugoso, imaginemos que todo ello es cierto. El funcionamiento de Snow, así, remitiría a una confrontación de intereses: el primero, olvidar; el segundo, registrar lo que se olvida. Es decir, de un modo u otro la polaroid se sirve de un vacío que ha de ser llenado y se preocupa, en todo momento, por lo que ya no es. En el caso de Snow el vacío se solventa documentando lo que hubo, en el caso de Dennise, documentando lo que no hay.



Figura 3 · Dennise Vaccarello, *Como reír tarde #97*,
2012-2013. Fotografía instantánea.
Fonte: www.dennisevaccarello.com.



Figura 4 · Dennise Vaccarello, *Como reír tarde #49*, 2012-2013. Fotografía instantánea.
Fonte: www.dennisevaccarello.com.

Conclusiones

Tal vez, en el panorama actual del arte, esta reclamación de la realidad descompaginada, de la imprecisión inherente a cuanto nos rodea, del error como elemento válido para su consideración y desarrollo, de la veracidad y realismo del fracaso como técnica, de la identificación y definición de los puntos ciegos de un lenguaje determinado, responda con eficacia a las inquietudes de un público y un contexto con comportamientos cada vez más sistematizados.

Puede que la aproximación a la inexactitud sea el modo de encontrar gracia a un chiste que, necesariamente, no hemos entendido del todo.

Referencias

Duchamp, Marcel (2012) "Escritos." *Galaxia Gutenberg*, España. ISBN: 978-84-672-4862-3. Pág.333-350.
Orwell, George (2014) "Palabras nuevas". *Ediciones Godot, Argentina*. Traducción de Matías Battistón.

ISBN: 978-987-1489-80-0. Pág.35.
Williams, William Carlos (2009) "Viaje al amor." *Lumen, España*. Traducción de Juan Antonio Montiel. ISBN: 978-84-264-1697-1. Pág.145.

Del monocromo al bodegón: la naturaleza muerta de la imagen contemporánea

*Monochrome to still life: still life
of contemporary image*

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista visual e investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Pintura. R/Maestranza, 236002 Pontevedra, España. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Análisis de la obra “Pintura monocromo_bodegón” del artista Rosendo Cid perteneciente a la serie “Pinturas Monocromas”, para atestiguar cierto paralelismo entre la representación de la imagen contemporánea y la idea de naturaleza muerta presente en el concepto de la pintura de bodegón. Esta interpretación forma parte de un trabajo más extenso que desarrollamos sobre las prácticas antivisuales en la contemporaneidad.

Palabras clave: Monocromo / bodegón / negación.

Abstract: *Analysis of the work "Monochrome painting_ still life", of Rosendo Cid, belonging to the "Monochrome Paintings" series, in order to establish some parallels between the representation of contemporary image and the idea of still life present in the concept of still life painting. This interpretation is part of a larger work about anti-visualities on contemporary practices.*

Keywords: *monochrome / still life / denial.*

Introducción

Este artículo forma parte de la investigación orientada a la tesis doctoral titulada *Estrategias del arte frente a la dividualización*, donde analizamos, bajo la dirección de Juan Carlos Meana, aquellas estrategias que niegan la representación en el arte contemporáneo. En este sentido la obra que aquí analizamos

creemos se corresponde con una cierta forma de desdoblamiento de la imagen. Rosendo Cid (España, 1974), es un artista que se mueve entre el surrealismo y el dadaísmo en un juego constante entre el objeto y la imagen encontrada. Reflexiona desde el objeto, desde el pensar y el hacer y desde la práctica de un estudio consciente que en ocasiones lo lleva a interpretar y compartir en forma de crítica su interpretación de la práctica artística. La obra que aquí nos ocupa forma parte de una serie de cuatro monocromos que en forma de texto juega con la palabra y la pintura para interpretar cuatro categorías pictóricas: el bodegón, el retrato, el paisaje y el monocromo.

Su obra se realiza a través de objetos encontrados con los que produce soluciones ingeniosas en las que no interviene el azar, es un juego con lo cotidiano muchas veces trasladado por medio de trabajos fotográficos con los que construye series. Se mueve entre la reflexión y lo anecdótico, jugando con los objetos hasta que adquieren un nuevo significado. Sin perjuicio en el uso de materiales apila y fotografía en un juego de producción que busca nuevas posibilidades para despertarnos de la monotonía. En la Fundación Granell presentó una serie de trabajos fotográficos que vienen desde el 2010, fotografías y objetos que hablan del instante, de la necesidad de capturar el hacer del momento a través de artilugios inútiles con los que nos saca la sonrisa. Quizá todo encuentre su sentido en aquel proyecto específico realizado para el CGAC en el 2014. La propuesta que llevaba por título *L'esprit de l'escalier (El ingenio de la escalera) comisariada por Christina Ferreira*, se articulaba en torno a dos ideas literarias: la expresión francesa *l'esprit de l'escalier* como un acto de encontrar una respuesta ingeniosa de la que en ocasiones nos arrepentimos. Y el *Odradek* de Franz Kafka como objeto-ser sin más utilidad que la de su propio existir. Pueden ser éstos los objetos de Cid, errantes y sin espacio propio a los que él les dota a través de cierta poética un nuevo sentido. Otras de sus series llevaban el título de *Esculturas de andar por casa* y *Esculturas de un minuto* donde combina objetos reconocibles y cotidianos concretándolos también a través del medio fotográfico y donde ya aquí hay un juego dimensional que le permite tergiversar los objetos. Y "*365 maneras de estar en el mundo*" un proyecto de dibujos a lo largo de un año que llevó a la galería Extéril en Porto en el 2012 y donde trabaja únicamente con una cartulina y un rotulador negro, de manera que pueda obtener dibujos sencillos y de estética apresurada. En ellos incluye sentencias, aforismos o frases cortas en torno al arte y sus consideraciones que finalmente convirtió en libro. Un libro entre la ironía, el absurdo y cierto sarcasmo, una declaración de intenciones. En particular podemos hacer una lectura de su línea de trabajo a través de la lectura de imágenes que desarrolló para el Museo de Arte

Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC) gracias a la beca de su programa de Residencias Artísticas durante los meses de Mayo y Junio de 2014.

Pero aquí lo que nos ocupa es una serie de monocromos realizada recientemente, los de la Figura 1, realizados específicamente para la muestra *Ir donde se supone que no tienes que ir*, en la Sala X de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (España). Un trabajo que reúne a cuatro artistas para tratar los límites del arte y la noción de imposibilidad desde diferentes técnicas y procesos que van de la pintura al apropiacionismo.

La serie de monocromos

Son cuatro monocromos en forma de texto con colores diferentes en su tipografía que aluden a las categorías pictóricas: el bodegón, el retrato y el paisaje, y el momocromo. La idea principal en palabras del artista “fue realizar piezas que fueran pinturas pero que a la vez no lo fueran, que fueran monocromos pero que a la vez tampoco lo fueran, difuminando por completo el límite entre ambos casos y que, a la vez, el texto y la interpretación que se ofrece de una pintura, algo en principio externo y muchas veces secundario, fuera el material principal para determinar cada una de las piezas”. Un juego entre la imagen y el texto a través de lo indeterminado que no permite discernir lo real de lo que no lo es. Estos son algunos fragmentos que aparecen en los monocromos (Figura 2):

(El bodegón)

Aunque primeramente titulado 'Bodegón con patatas,' resulta más exacto titularlo 'Bodegón con cantos rodados'. La obra es un óleo sobre lienzo, sin firma y sin fecha con unas medidas aproximadas de 46 x 74 cm. Hoy perdida y olvidada por la historia del arte, no existe imagen que permita estudio alguno y solamente unos pocos documentos parciales atestiguan su realidad. Tampoco podemos probar que no fuese una falsificación, o en todo caso, una extravagancia de la época producida a través de un peculiar encargo realizado por algún religioso poco común que buscaba una espiritualidad superior por medio de lo trivial, un franciscano tal vez, o simplemente por mor de un acaudalado caprichoso.

[...] el tercer supuesto, que nos señala a Felipe Ramírez como el autor, un artista de quien no se poseen datos biográficos ni otros testimonios más que las firmas de dos lienzos, uno de ellos un Bodegón perteneciente al Museo del Prado y dos dibujos. En tales obras se aprecia con claridad a un artista educado en el ambiente toledano con una clara relación con Sánchez Cotán. Su calidad como bodegonista resulta brillante a tenor del lienzo Bodegón con cardo, francolín, uvas y lirios, descubierto en el proceso de incautaciones de la Guerra Civil y adquirido para el Museo del Prado en 1940, y que algunos suponen copia de un original perdido de Cotán. Pues bien, en un nuevo ejercicio de suposición, una hipótesis asigna el cuadro a Ramírez como una respuesta a su escasa visibilidad en la época optando por realizar una arriesgada pintura, no en cuanto a composición, por supuesto, pero sí en atrevimiento al romper con la categoría clásica de bodegón yendo más allá en el concepto mismo de dicha categoría pictórica. [...]



Aunque primeramente titulado *Bodegón con patatas*, resulta más exacto titularlo *Bodegón con cantos rodados*. La obra es un óleo sobre lienzo, sin firma y sin fecha con unas medidas aproximadas de 46 x 74 cm. Hoy perdida y olvidada por la historia del arte, no existe imagen que permita estudio alguno y solamente unos pocos documentos parciales atestiguan su realidad. Tampoco podemos probar que no fuese una falsificación, o en todo caso, una extravagancia de la época producida a través de un peculiar encargo realizado por algún religioso poco común que buscaba una espiritualidad superior por medio de lo trivial, un franciscano tal vez, o simplemente *por mor* de un acaudalado caprichoso.

Los escasos datos que poseemos señalan que la pintura pudo pertenecer a la Casa de Medina Sidonia y que en un momento indeterminado fue adquirida, más por curiosidad que por gusto, por Felipe IV. La pista se le perdió completamente en la época del traslado de obras del Museo del Prado durante la Guerra Civil, aunque no está claro si fue debido directamente a tal suceso o simplemente al periodo convulso y hostil que sufrió el país.

Aclaremos antes de nada que la confusión de suponérsela o designársela primeramente como patatas, debemos atribuiría quizás a la excepcionalidad que supondría encajar una pintura de unos simples cantos rodados como un bodegón de la época, fuera de cualquier categoría pictórica al uso. Bien es cierto que, en uno de los bodegones paradigmáticos al que siempre se recurre, la ausencia de tiempo es la nota fundamental. Recordemos dicha obra, firmada por Francisco de Zurbarán. Una simple composición con cuatro objetos de una vajilla tradicional y la luz como únicos protagonistas que aportan un misticismo, diríamos que rústico. También es posible que fuera desestimado como

Figura 1 · Fotografía de la serie Cuatro Monocromos.
Rosendo Cid, 2015. Texto sobre papel. 50x50 cm cada uno
de los monocromos.

Figura 2 · Texto de la obra: *Pintura monocroma, bodegón*.
Rosendo Cid, 2015.

(El retrato)

La escena presenta a un hombre de entre treinta y cinco y cuarenta años sentado a una mesa con gesto pensativo mirando hacia la derecha, la mano izquierda sosteniendo la frente, una pluma en la otra. En la mesa, la presencia de un libro y lo que parece con toda seguridad un sílex por entre una pieza de tela bordada. Detrás, en la pared, una pintura de unas ruinas tal vez griegas enmarcada en dorado y en la esquina izquierda un mueble alto encima del cual vemos un globo terráqueo y cuatro libros apilados unos encima de otros. En este lado es donde se encuentra la ventana, que ilumina la escena febrilmente, dotándola de una atmósfera crepuscular. No es de extrañar que se le atribuyera de inmediato a Vermeer pues existe un paralelismo formal y que en un simple vistazo se aprecia en la ventana de la izquierda y en el mueble, exactamente iguales a los de otras dos pinturas ejecutadas por este artista holandés en 1669: El astrónomo y El Geógrafo (junto con La alcahueta, las únicas firmadas y fechadas del autor, aunque es cierto que se duda de la absoluta autenticidad de la segunda). [...]

(El paisaje)

Se trata de un paisaje, se diría que imaginario, con un punto de vista situado a una cierta altura, abarcando una gran extensión de terreno en el que se nos muestra algunos aspectos de la naturaleza: una montaña, un río y una llanura. Luego, una lejana iglesia y aun una más lejana ciudad, se diría que ruinosas aunque no es posible asegurarlo, en un conjunto que tratara de expresar algún tipo de síntesis personal. En primer plano abajo a la izquierda, una figura no muy grande, pero que reconocemos como un hombre de espaldas, parece observar con el gesto absorbido y asombrado por un cielo moldeado por nubes de caprichosa distribución de claridad y sombra en el instante en que el sol se desliza entre dos nubes. Pero lo que más llama la atención es un detalle que a simple vista puede pasar inadvertido. Arriba, a la izquierda, en una porción de cielo azulado, un objeto de forma elíptica aparece claramente suspendido en el aire oscuramente azulado o gris. Desde nuestra perspectiva actual podríamos determinarlo como un objeto volador, con todo lo que ello conllevaría, pero no podemos estar seguros de qué interpretación darle. El paisaje, en fin, desprende un penetrante sentimiento de soledad. Algunos incrédulos han apuntado a que este elemento inaudito y flotante pudo ser pintado posteriormente pues no pareció repararse en él hasta que lo adquirió un marchante, pero al no poseer la pintura todo se vuelven vanas conjeturas. [...]

(El Monocromo)

[...] "Es una superficie emborronada aparentemente de negro y aunque uniforme en apariencia y en la distancia, está repleta de vibraciones y colores que solamente apreciamos en cuanto nos detenemos y dejamos que el tiempo actúe sobre nuestras retinas. Una vez que nos dejamos llevar comienzan a germinar colores flotando, vibrantes en el espacio, paisajes superpuestos, cielos brillantes, bosques y montañas densas de negros y marrones. La percepción se sostiene en un tiempo contenido y profundo a modo de pictórico palimpsesto. El espacio pictórico desplegado ante nuestros ojos crea una sensación espacial de tensa calma trascendiendo la propia pintura y la propia materia que desaparece en una abstracción pura y libre que nos encamina a algo cercano a la inmensidad; una circunstancia definible por el propio instante de la contemplación; por el aquí y el ahora. La expresión más clara de la eternidad a la que puede acercarse una pintura." [...]

Para Vincenzo Trione “el monocromo representa para la pintura al último umbral. Constituye el punto más allá del cual ya no nos es posible continuar, significa el momento en que la obra ya no quiere transmitir el mundo, sino sólo a sí misma. Indica un muro que no es posible traspasar. No existen comentarios posibles. El artista recoge la pureza, en su sencillez, libre de ataduras” (Trione, 2004:173). Sin embargo, nosotros vemos en los Monocromos de Rosendo Cid una actitud de resistencia. No estamos ante un icono sin iconografía, sin rostro ni identidad, aquí la ausencia de la imagen se vuelve contenido y significación en un juego sarcástico y autorreferencial.

El bodegón y la naturaleza muerta de la imagen contemporánea

No cabe duda de la autorreferencialidad en los monocromos de Rosendo Cid cuando las categorías pictóricas son los contenidos tratados en esta serie, sin embargo todavía nos parece más interesante el sarcasmo con el que se juega y especialmente la presencia de la temática del bodegón. Éste fue un tipo pictórico genuinamente español, en el resto de occidente se lo conocía por naturaleza muerta. Con él se hacía mención a aquellas composiciones pictóricas donde objetos, frutas, animales y flores eran los protagonistas. En la clasificación que Francisco Pacheco, el maestro suegro de Diego Velázquez, realizaba en *El arte la pintura* (1649) aparecía con la peor de las consideraciones siendo el cuadro de historia, por influencia italiana, el rey. Esta situación del siglo de oro español se ha transformado. Porque ¿acaso no degustamos con la mirada las imágenes posdigitales que hoy produce la sociedad del espectáculo, la industria cultural?, ¿acaso estas imágenes no son naturalezas muertas, bodegones a la vieja usanza, que se nos ponen encima de la mesa para ser degustados con la mirada? La visión del alimento dispuesto para el comensal, es una de las posibilidades de bodegón (Aterido, 2002:56). Para los artistas, pese a que fue un género menor, supuso un campo abierto a la fantasía, y del éxito de la fórmula se pueden establecer paralelismos con la actualidad en la abundancia de este tipo de imágenes llevadas a todos los géneros, producidas en una estandarización de medidas y formatos que rellenan nuestros vacíos que esta vez no son las estancias del hogar sino las de nuestros deseos. Sin embargo no está presente en nuestras imágenes contemporáneas el subgénero que conocemos como vanitas, un tipo de bodegón cuya finalidad es el recuerdo y reflexión sobre la condición mortal del hombre porque el hombre y la mujer contemporáneos siempre serán jóvenes. Sin embargo pocas veces sospechamos que detrás de nuestras imágenes pomposas y perfectas aparecen objetos sin vida objetos que

contradictoriamente nos distinguen socialmente y nos identifican con la fama y la fortuna como en el pasado lo hacía el bodegón.

La pintura expandida a cuestionado esta realidad. Sam Taylor-Wood en *Still life* (2011), nos propone en un video de 3'44 minutos una reflexión sobre la caducidad de las cosas. Recupera el género del bodegón y recrea una naturaleza muerta al estilo caravaggio pero esta vez con un elemento contemporáneo, un bolígrafo. El video proyectado como un time-lapse deja ver la tiranía del paso del tiempo. *Still life* nos desvela un proceso lento para la vista pero tan fugaz como la vida. (Fariña, 2010:404).

Conclusiones

El monocromo-bodegón de Rosendo Cid nos ha servido como puente para retomar la cuestión del vacío de la imagen contemporánea y la problemática de la apariencia, en lo que entendemos podría mapearse como una geografía de naturalezas muertas. Una obra que trabaja el desdoblamiento de la imagen, una tematica del negativo que no consiste simplemente en la negación de la obra, sino en que en dicha negación pase de ser nada a convertirse en algo (Meana,2014:184); en este caso como una irónica crítica autorreferencial de la imagen y sus géneros.

La cultura artística y su espacio funcionan de hecho, según las leyes de la sociedad del espectáculo y el consumo, como una especie de disneylandia, un espacio en el que todo es intercambiable, posible, y en el que todas las ficciones se puede materializar y, donde antes todo era simulación nostálgica, hoy se vuelve difícil el distinguir entre lo verdadero o lo falso. [...] Así, el resultado de esta especie de disneylandia es frecuentemente lo que se ve, una especie de anestesia provocada por la idea adquirida del políticamente correcto pluralismo estético que consigue que todo sea admitido aunque pase de lado indiferente sin interes o sin ningún esfuerzo de comprensión". (Sabino,2000:130)

Referencias

- | | |
|---|---|
| Aterido, Ángel (2002) <i>El bodegón en la España del siglo de oro</i> ; España: Edilupa Ediciones. ISBN: 84-932571-5-X | Revista: <i>Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras</i> . ISSN 1647-6158 Vol.5 (9): 179-189 |
| Fernández Fariña, Almudena (2010); <i>Lo que la pintura no es</i> ; Vigo: Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2 | Rose, Barbara (2004); <i>Monocromos de Malevich al presente</i> . Madrid: MNCARS. ISBN: 84-8026-232-X |
| Meana, Juan Carlos (2014) <i>Custodia del vacío: la negación de la imagen en la obra de Irma Álvarez Laviada</i> . Lisboa: | Sabino, Isabel (2000); <i>A pintura depois da Pintura</i> , Lisboa: Universidad de Lisboa. ISBN: 158-967-00 |

Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: laboratorio artístico transfronterizo de Antonio Collados Alcaide

*Collective pedagogy and self-evaluation
experiences: cross-border artistic laboratory
by Antonio Collados Alcaide*

PILAR MANUELA SOTO SOLIER*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, profesora y artista visual y plástica. Doctora y licenciada en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de Expresión Plástica, Musical y Dinámica. Campus Universitario de Espinardo 30100 Murcia, España. E-mail: pm.sotosolier@um.es

Resumen: El presente trabajo reflexiona, a través del análisis conceptual, metodológico y formal, de los proyectos y/o experiencias realizados por el profesor y artista Antonio Collados Alcaide, de Granada, experiencias de diseño y construcción de comunidades de aprendizaje autogestionado. En los que activa la participación, investigación, formación y la intervención artística mediante la conformación de un proyecto pedagógico y relacional teniendo en cuenta los ejes de la educación, las políticas del espacio y el trabajo con redes culturales y sociales locales, a partir de la experiencia desarrollada dentro del marco de "Aulaabierta" y continuada con el proyecto "Transductores".

Palabras clave: arte / activismo / auto-educación / pedagogías colectivas.

Abstract: *This work reflects design experiences and construction of self-manages learning communities through a conceptual, methodological and formal analysis of projects and/or experiences made by Antonio Collados Alcaide, an artist and a teacher from Granada. He activates participation, research, training and artistic intervention by a pedagogical and relational Project considering the core idea of Education, the space policy and the work with local cultural and social networks, based on the experience within "Aulaabierta" framework and continued in the "Transductores" project.*

Keywords: *art / activism / self-education / collective pedagogy.*

Introducción

En este intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y jerarquías que definen tradicionalmente la cultura, este artículo analiza dos proyectos clave de Antonio Collados, realizados desde y hacia el trabajo educativo en alza en diversos campos y discursos, entre ellos el de la producción cultural donde el llamado “giro educativo” es cada vez más complejo (Collados, 2011).

Un arte con carácter activista y voluntad desafiante que ya en su día asumieron estas formas culturales respecto a las políticas de dominación y a las instituciones que las representaban y que en la actualidad son replanteadas por Antonio Collados a través de pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación. Según Nina Felshin (2001: 73), hablaríamos de la creación de formas de trabajo híbridas entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria. Estas formas culturales y activistas:

Catalizaron los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder (Felshin, 2001: 74).

El primer apartado teoriza sobre los puntos clave del trabajo de Antonio Collados para entender la lógica de sus intervenciones, describiendo y estudiando el enfoque de estas prácticas. El segundo y tercero analizan las pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación como un elemento integral dentro de dos de sus proyectos: *Aulabierta y Transductores* (Collados, 2010; 2012; 2015).

1. Laboratorio artístico socio-político y pedagógico. El conflicto como espacio de negociación y coproducción

En el complejo contexto educativo, social y político actual, Antonio Collados junto a Javier Rodrigo, investiga Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación, como alternativa a propuestas curriculares actuales, (Efland, Freedman & Sthur, 2003). Trata de promover una educación horizontal basada en la pedagogía de la pregunta, más que en la de la respuesta, que respete los saberes del educando y que no anule la necesaria confrontación entre el espectador y la obra, que no anule el poder subversivo de la obra. La pedagogía no puede invalidar las posibilidades del arte como agente transformador, sino que debe potenciarlo.

Collados plantea, una doble necesidad, la de buscar otras formas de construcción de subjetividad, de producción de conocimiento y de formulación de

un programa político y pedagógico; y la de resituar la importancia de la educación ligada a los movimientos sociales, la producción cultural crítica y los nuevos modos de construcción de lo público que van más allá de este denominado giro educativo. Sin olvidar que hablar de educación es hablar de un programa político, con sus discursos, dispositivos y sistemas de legitimación. En segundo lugar, opta por las pedagogías colectivas, el plural, como un elemento integral dentro de un proyecto. Según Mary Jane Jacob:

Cuando el artista diseña el programa así como el trabajo de arte —o debería yo decir cuando las estrategias artísticas se unifican con los eventos educacionales—, tenemos una nueva manera de pensar acerca del propósito del trabajo. El proceso que involucra todas estas actividades necesita ser reconocido como la parte central del trabajo del arte. No sólo estamos hablando acerca de un producto final del cual todo lo demás es preliminar. Entender al artista mismo como vocero público es un tipo de rol muy diferente. (Mary Jane Jacob, apud Lacy, 1995)

Collados realiza una revisión radical del sentido político de la educación en las universidades libres, articuladas bajo los parámetros del autoeducación o la autoformación, revisión que se hace en la experiencia *Aulabierta* (Granada, 2004) y seguidamente en *Tranductores* (Internacional/Nacional, 20011)

1.1 Metodología

Para llevar a cabo *Aulabierta*, Collados utiliza metodologías participativas de trabajo contextual, en forma de cursos de extensión universitaria, encuentros profesionales, seminarios, talleres participativos, etc. Las necesidades que surgen durante el proceso de construcción son transformadas en oportunidades para desarrollar alguna actividad formativa a propósito de ellas, un ejemplo de ello se experimenta en el contexto de *Aulabierta*, convirtiendo el desmontaje de un edificio industrial en un curso de seguridad y salud, cursos de construcción con una parte de prácticas que consiste en desmontar el edificio. Actividades que han sido reconocidas con créditos curriculares (Figura 1).

Aulabierta, sienta el precedente metodológico y da continuidad al proyecto multidisciplinar *Transductores*, proyecto cultural que investiga y activa iniciativas en las que se articulan de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos y grupos interdisciplinarios. Estas experiencias o pedagogías colectivas, donde se abordan problemas sociales específicos.

Por otra parte, desde la pedagogía, el autor también aborda el trabajo de las políticas que operan en relación con el espacio, lo que conlleva la configuración



Figura 1 · Edificio *Aulabierta*, proceso de de-construcción y contrucción con materiales reciclados, en la Facultad de Bellas Artes de Granada, (2006). Fuente: *Aulabierta*.



Figura 2 · Seminario *Aulabierta*, Facultad de Bellas Artes de Granada, (2006). Fuente: *Aulabierta*.

constante de unas políticas espaciales específicas, que implican el despliegue de prácticas alternativas para un uso más integral, participativo e interdisciplinar del territorio a partir de la colaboración del urbanismo y la arquitectura con otros campos del saber, como el arte, la pedagogía, la sociología, la etnografía, la ecología o el trabajo comunitario. Lo que permite la interconexión entre disciplinas, instituciones y modos organizativos (Collados, 2011).

Entre estas prácticas experimentales podemos encontrar la creación y gestión de huertos urbanos participativos, la emergencia de espacios autoconstruidos para el aprendizaje entre estudiantes en la universidad, la realización de investigaciones y diagnósticos participativos con comunidades locales. Las experiencias de trabajo en estos laboratorios pedagógicos, se fundamentan en usar herramientas de la Investigación-Acción-Participativa y la Investigación Basada en Estudio de Casos.

2. Comunidad autogestionada de aprendizaje: *Aulabierta*

Collados define su primer proyecto, *Aulabierta* (Granada, 2004) como una experiencia de diseño y construcción de una comunidad de aprendizaje autogestionada dentro de la Universidad de Granada, por sus propios estudiantes, es un espacio abierto que trata de constituir una comunidad activa en la investigación y producción de conocimiento, retomando el carácter social de éste como algo colectivamente construido. Los estudiantes llevan a cabo la autoconstrucción de una infraestructura de uso público y académico, es un proyecto ideado, diseñado y construido por ellos. Las prácticas están centradas en entender el formato de la colaboración (Kester, 2004) y enfatizando el contexto como punto de partida y meta (Ardanne, 2006), entendiendo éste como lugar de producción y generación de relaciones sociales (Cleveland, 2002)

La experiencia *Aulabierta* surge como reacción hacia condicionantes propios de la Facultad de Bellas Artes de Granada, proyecto al que se unen, Arquitectura, e Informática, entre otros (Figura 2). La ausencia de lugares para el encuentro, de espacios para la creación complementarios a los programados para la docencia reglada. Hace necesaria la construcción de un lugar, conectado a la acción y el pensamiento contemporáneo e íntimamente ligado a determinados contextos a los que no debería ser ajeno: educativo, profesional, político y geo-social, proyecto que se construye con la ayuda del arquitecto Santiago Cirugeda (Figura 2)

Tras un primer seminario y la posibilidad de desmontar un edificio industrial, este se convierte en un acto tanto de responsabilidad ecológica como una necesidad, ya que no se dispone de presupuesto para adquirir material. Y para

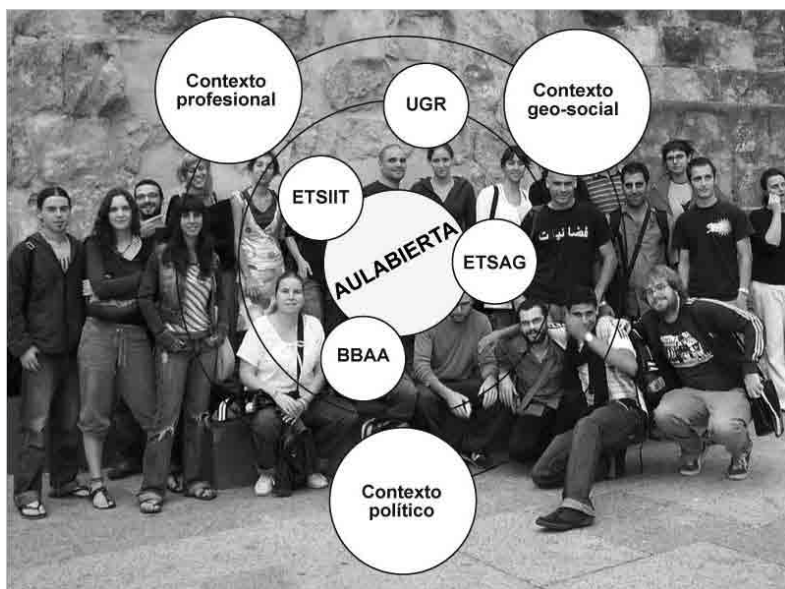


Figura 3 · Mapa conceptual de los grupos, organismos e instituciones que participan en el proyecto *Aulabierta*. (2006).
Fuente: *Aulabierta*.

ello se trabaja con Diputación de Granada, con VISOGSA, promotora de la demolición, y con la Universidad de Granada, entre otros, (Figura 3).

Los objetivos que Collados persigue en este proyecto son: construir de forma colectiva el aprendizaje, participando activa y críticamente en la labor discente. Servir de conexión entre el mundo académico y la sociedad. E incentivar la autogestión y generación de proyectos que creen pensamiento crítico y solidario.

3. Laboratorio pedagógico y relacional: *Transductores 1, 2, 3*

Collados inicia *Transductores* (2008), como invitación del Centro José Guerrero de Granada a construir un proyecto pedagógico y relacional que tiene en cuenta los ejes de la educación, las políticas del espacio y el trabajo con redes culturales y sociales locales, a partir de la experiencia previa desarrollada dentro del marco de *Aulabierta*. Trabajo sobre prácticas artísticas colaborativas y pedagogía cultural que derivaría en *Transductores* (Figura 4)

La intención de estos proyectos es extender y contemporaneizar las temáticas expuestas en el museo en contextos diversos de la ciudad, acompañadas con acciones colaborativas y educativas innovadoras que entienden *Aulabierta* como un multiplicador. Por ello usa las metodologías participativas de trabajo contextual de esta, pero repensándolas dentro de los términos del proyecto. Ya que no sólo archiva, también dinamiza, crea redes y experimenta pedagógicamente las prácticas internacionales y nacionales que, convertidas en casos de estudio, se integrarían en el archivo y exposición del proyecto *Transductores*.

Con unas líneas de investigación e intentos de activación de iniciativas colectivas que articulan las prácticas artísticas, abordando primero la escena internacional (*Transductores 1*, 2011), y después la nacional (*Transductores 2*, 2012) para finalmente crear una plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública, (*Transductores 3*, 2015).

3.1 Principales ejes de trabajo que articulan *Transductores*

Transductores es un proyecto cultural transfronterizo y rizomático cuya estructura se articula en base a tres ejes principales de trabajo (Figura 5):

1. La construcción de un archivo relacional, que comporta el trabajo de recopilación, análisis y exposición de prácticas internacionales y nacionales.
2. Un proyecto pedagógico para dinamizar, articular y traducir el archivo relacional. Un seminario universitario *pedagogías culturales. Colaboración y*



Figura 4 · Inauguración del edificio *Aulabierta*, autogestionado y autoconstruido con materiales reciclados en la Facultad de Bellas Artes de Granada, (2006). Fuente: *Aulabierta*.

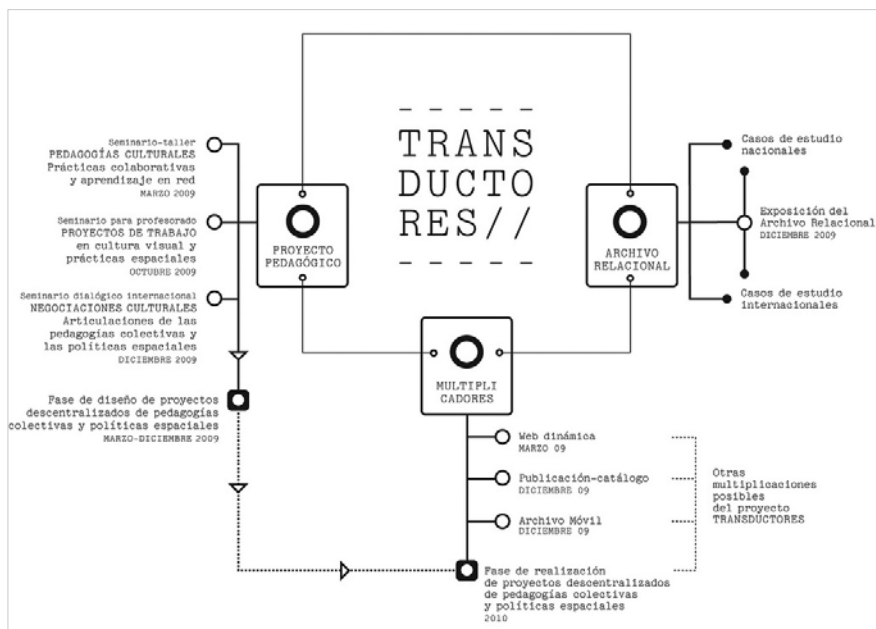


Figura 5 · Transductores, principales ejes de trabajo.
Fuente: *Transductores*, 2011.

aprendizaje en red. Un taller de formación profesorado Proyectos de trabajo en cultura visual y pedagogía cultural y un seminario dialógico internacional *Negociaciones culturales*.

3. Un proyecto de articulación y multiplicación, marcos relacionales de actuación y nuevas redes: web (www.centroguerrero.org/transductores).

El autor opta por la dinámica de generar un sociograma en grupo, obligando a establecer una relación compleja con los proyectos, contradicciones y complejidades de la realidad, sin obviar que es la entrada al juego de las relaciones de poder en los proyectos, en los que se cuestionan y analizan los vínculos de poder y saber. (Foucault, 1976)

Conclusiones

Antonio Collados nos demuestra con su trabajo que las pedagogías colectivas son proyectos con un gran potencial mediador entre la educación, el arte y el activismo. El proceso de trabajo utilizado para activar estos espacios autogestionados nos demuestra el alcance de su propuesta, en la que *el problema se transforma en posibilidad*. De ahí la importancia de incidir en este tipo de proyectos en los que el valor reside en su facultad de iniciar un proceso continuo de crítica social y de comprometer a un público definido en un proceso de trabajo colaborativo vinculado directamente con narrativas locales y politizadas (Blanco, 2005:192). Considerando la capacidad de la práctica artística como una nueva forma de comunicación dirigida a los ciudadanos que rompe con las experiencias tradicionalmente establecidas dentro de los marcos académicos y museísticos, de nuevas formas de intervención en el espacio público que ponen su acento en el proceso *de trabajo*, incorporando aspectos de reflexión y debate, involucrando a algún ámbito de la población (asociaciones, grupos, colectivos, etc.). Por otra parte es importante destacar en los proyectos de Collados, la capacidad autoinventiva y resolutoria del alumnado frente a problemas derivados de una práctica profesional real.

Referencias

- Blanco, Paloma. (2005) "Prácticas colaborativas en la España de los años noventa". En Carrillo, J.; Estella Noriega, I. y García Maras, L. Ed. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2*. Guipúzcoa: Arteleku. ISBN: 84-8771-09-X. Vol. 2: 188-205. [Consult. 2015-10-08] Disponible en URL: www.issuu.com/museoreinasofia/docs/desacuerdos02?e=1432718/5550224
- Cleveland, W. (2002) *Mapping the Field: Arts-Based Community Development*. [Consult. 15/05/2013]. En: www.wayback.archiveit.org/2077/20100906195318/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/05/mapping_the_fie.php
- Collados, Antonio & Rodrigo, Javier. (2011). "Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: una aproximación a las líneas y discursos sobre prácticas educativas alternativas en nuestros días". (Transductores). Ed. *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. 6. D.L.: GR-2150/2011 ISBN: 978-84-92505-50-0. Vol. 6: 128-136. [Consult. 2015-10-08] Disponible en URL: www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos Granada: Centro de Arte José Guerrero, 2011.
- Collados, Antonio & Rodrigo, Javier. (2010). *Transductores 1: Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Ed. Diputación Prov. de Granada. ISBN: 978-84-7807-496-9
- Collados, Antonio & Rodrigo, Javier. (2012). *Transductores 2: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Ed. Diputación Prov. de Granada. ISBN: 978-84-7807-521-8
- Collados, Antonio & Rodrigo, Javier. (2015). *Transductores 3: Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Granada: Ed. Diputación Prov. de Granada. ISBN: 978-84-7807-545-4
- Efland, D. Freedman, K. & Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Felshin, Nina. (2001) *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*. In Blanco, P. ; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.73-94.
- Foucault, Michel. (1976). *Vigilar y castigar*. México DF: Siglo XXI,
- Kester, G. H. (2004) *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Lacy, Suzanne. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

A Memória Fugitiva na obra de Oscar Muñoz

The Fleeting memory in Oscar Muñoz's work

ROGÉRIO PAULO BAPTISTA PINHO DA SILVA*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Arte Multimédia – Ambientes interactivos, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: rogeriosilva@campus.ul.pt

Resumo: Reflectindo acerca da memória como um elemento desagregador e unificador de representações mentais, este artigo propõe apresentar a obra do artista colombiano Oscar Muñoz (1951), como indutora de um pensamento artístico inovador, cujo trabalho explora a relação entre a imagem e a memória tendo por base o desenho. Expondo o tema da memória como analogia a imagens fugazes é determinante, para uma reflexão, usar-se a matéria líquida como médium para a fugacidade da representação no trabalho do artista.

Palavras chave: memória / permanência / fugacidade / desenho / água.

Abstract: Reflecting about the memory as a divisive and unifying element of mental representations, this article proposes to present the work of the Colombian artist Oscar Muñoz (1951), as an inducer of an innovative artistic thought, which work explores the relationship between image and memory based on the drawing. Exposing the theme of memory as an analogy for fleeting images, it is decisive for this reflection the use of the liquid matter as medium to the fleetingness of representation in the artist's work.

Keywords: memory / fixedness / fleetingness / drawing / water.

Introdução

Óscar Muñoz (Popayán, 1951) é considerado como um dos artistas mais reconhecidos e importantes da Colômbia. Focando inicialmente o seu interesse na prática do desenho, apresenta em 1976 a série com o título *Interiores no XXVI Salón Nacional de Artistas de Colômbia*. Ao começar a

interessar-se pelo foto realismo, Muñoz é conduzido a encontrar na arquitetura a fonte temática para explorar o desenho num formato realista. A partir daí, o artista vai alterando as metodologias de trabalho iniciais começando a afirmar-se pelo uso transversal de vários recursos artísticos e técnicos como o desenho, a gravura, a fotografia, o vídeo e as instalações. O facto de Muñoz ter rejeitado a utilização dos meios tradicionais de produção artística, foi colocando em prática métodos de investigação associados à exploração de diferentes técnicas e suportes, trazendo à superfície questões e problemáticas que, como tal, engrandeceram a sua obra dando-lhe um carácter de originalidade e de inovação. As suas criações exploram questões ligadas à memória, ao tempo, desintegração da imagem, ao efémero e desapareição.

Este artigo procura reflectir acerca da obra de Óscar Muñoz a partir dos anos 70, as suas tendências e influências fotográficas e realistas utilizadas nos seus desenhos, assim como aos ambientes e às questões sociais experienciadas na época. Na série de vídeo *Protografias*, na obra *Projecto para um Memorial* (2003-2005), o artista explora o tema da memória como um campo mental de imagens fugitivas que consequentemente se dissipam e reaparecem pela insistência do traço do desenho, apontando para uma metáfora fugaz de lembranças. O gesto desafiante e insistente do desenho nesta obra, é cruzado com a percepção do observador num diálogo sem fim, ligado à dimensão efémera da vida, de que a obra *Narciso* (2001) não faz parte. Neste vídeo, o confronto conceptual toca num ponto contrário ao *Projecto para um Memorial*. A fugacidade na imagem de *Narciso* faz-se através da morte do desenho. O auto-retrato do artista desenhado na superfície da água de um lavatório, desintegra-se de forma permanente. Ele é transportado pela matéria líquida que, também ela própria, se apresenta como um agente crucial na metamorfose da própria obra, não tornando por isso, a haver contacto visual entre a representação e o olhar do observador. Ficará somente a memória de uma imagem mental, de uma representação passada experienciada no presente, daquilo que Deleuze dá pelo nome de “imagem-lembrança”. “É por isso que a imagem-lembrança não nos entrega o passado, mas representa apenas o antigo presente que o passado foi” (Deleuze, 2006: 77). A condição efémera da imagem fugitiva na obra do artista torna-se parte de uma lembrança que ele pretende preservar. Numa analogia com a existência Humana, também ela fugaz, ele procura trazer à dimensão do que é permanente, a insistência em eternizar a imagem para um plano fixo, mas isso poderá unicamente ser possível na nossa percepção.

1. Entre o Real e o Desenho

Desde o início da década dos anos 70 que Óscar Muñoz desenvolve um trabalho estreitamente ligado à prática do desenho. Foi numa época de grande agitação e intensidade artística em Cali, Colômbia, que as inquietações com que o artista se debatia se focavam directamente nas questões sociológicas vividas e experienciadas nos interiores de edifícios e habitações, locais onde habitavam os contrastes, as atmosferas e os silêncios. Esses ambientes dramaticamente inspiradores e sórdidos, manifestavam-se como matéria prima, essencial para os seus desenhos de grandes dimensões.

A urgência de Muñoz em representar uma realidade dramática e realista próxima da fotografia, manifestava-se em relações de jogos de luz e de sombras na "frágil temporalidade" (Didi-Huberman, 2012: 69) do desenho. Tal como uma "imagem que não surge senão para se eclipsar para sempre no instante seguinte" (Didi-Huberman apud Benjamim, 2012: 69), como uma memória fugidia, registada pelo olhar fotográfico do artista (Figura 1). Ao explorar o desenho como registos realistas, Muñoz estabelece uma ponte com a fotografia e com as suas técnicas e combina esses interesses nas suas investigações. O artista procura trabalhar o desenho como um registo que explora a ideia fundamental de que "é algo que se encontra na nossa vida e na nossa mente, é parte da nossa ideia e da estrutura das coisas" (Muñoz apud Willis, 2011).

Na década dos anos 90, Muñoz abandona os formatos e as técnicas tradicionais do desenho e da gravura, entregando-se a uma experimentação multidisciplinar e inovadora nos métodos de trabalho usados. Ao colocar a imagem desenhada em suportes invulgares – como água, superfícies absorventes ou ar – cujos resultados apontavam para uma necessidade em relacionar a efemeridade da imagem com a fugacidade da memória, o artista utiliza esses meios que, ainda assim, interessa-lhe que eles mesmo transmitam uma poética inerente à materialidade e às alterações que as superfícies proporcionavam.

A obra de Muñoz assenta numa atitude de experimentação artística e laboratorial e, dessa forma, a autoridade do seu trabalho deve-se basicamente à interiorização e reflexão de quem olha a vida e a morte com a noção real de que ambas são uma insistência constante, que aparecem e desaparecem segundo a condição efémera do espaço e do tempo.



Figura 1 · Oscar Muñoz, *Mulher à janela* 1976-1981 Lápis de carvão sobre papel 130x100 cm.



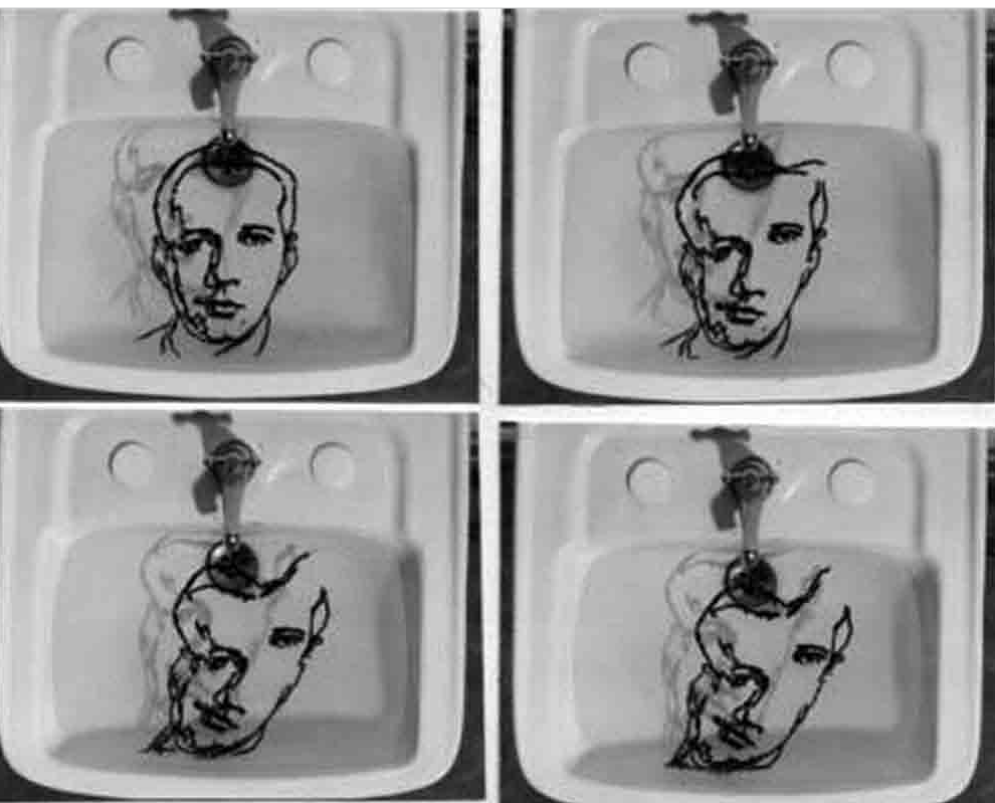


Figura 2 · Oscar Muñoz, *Projecto para um Memorial*. 2003-2005. Instalação de vídeo em 5 canais, 7 min., loop, sem som.

Figura 3 · Oscar Muñoz, *Narciso*, 2001. Um canal de vídeo 4:3, cor, som, 3 min. Fonte: Martínez Cuervo (2001).

2. A Memória Fugitiva

Numa passagem do seu livro *A Fugitiva - Albertine Desaparecida*, Marcel Proust afirma que a melhor parte da nossa memória está fora de nós (Proust, 2004). Esta expressão sugere a ideia de que todas as memórias que nos escapam ou pusemos de parte na altura de um passado vivido, são susceptíveis de ser reactivadas pelos sentidos através de imagens, cheiros ou sensações perceptivas exteriores.

Assente na reflexão de que a memória está presente na ideia de uma imagem imanente e fugitiva, ela apresenta-se contrária ao registo da imagem fotográfica, a qual é fixada perpetuamente numa memória estática, a qual foi subtraída à representação da vida. O artista mostra-nos na série das *Protografias*, um espaço temporal anterior ou posterior a um momento único, em que a decisão do registo visual da imagem é definitiva por um período reduzido. A este curto momento de existência de uma representação efémera e fugitiva, Óscar Muñoz persiste na reactivação desse registo através do traço do desenho, como é proposto em *Projecto para um Memorial* (2003-2005), no qual o traço insistente, ao desenhar um rosto com água, se vai desvanecendo sobre uma placa de cimento aquecida pelo calor (Figura 2).

Esse rosto, que reaparece pela obstinação do gesto do artista, encaminha-se como para uma perpétua fugacidade, ela própria frágil, de memórias contidas num processo mental de aparecimentos e ausências. O rosto é desenhado como uma lembrança que reclama em não se perder.

Ligada à fragmentação e à imaterialidade da representação, a obra de Muñoz assume-se em índices conceptuais e experimentais com vários meios. A multiplicidade dos *média* usados, servem ao autor ajudar na afirmação das matrizes de desenvolvimento temático e disciplinar, sendo estas transversais ao processo de reflexão do que é investigado. O facto da obra *Projecto para um Memorial* ser apresentada em vídeo, assim como outras obras que são convocadas com as mesmas problemáticas, ela é apresentada num ecrã para interagir com o observador. A visualidade da obra não só diz respeito à identificação das memórias privadas do sujeito – condição *sine qua non* da individualidade mental de quem olha – mas também à memória colectiva e social. Esta forma abrangente de colocar “a orientação da realidade para as massas e destas para aquela é um processo de amplitude ilimitada, tanto para o pensamento como para a intuição.” (Benjamin, 2012: 68)

3. O Tempo líquido

O processo da memória fugitiva, como desfragmento da representação mental, “é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar” (Bergson, 1999: 90) e esvai-se num determinado momento da sua imaterialidade.

Muñoz desenvolve a obra em vídeo *Narciso* (2001) cruzando conceitos ligados a questões de auto-representação e destruição permanente da imagem.

A obra representa um auto-retrato do artista, desenhado com pó de carvão sobre a superfície da água de um lavatório. Ao insinuar o reflexo da sua própria imagem, Muñoz convoca aqui o mito de Narciso – cuja imagem inacessível era reflectida na água, aprisionando o personagem na sua ilusão enquanto o consumia – criando desta forma uma dissonância entre a superfície da água e desenho aí retratado que é dissolvido fugazmente pelo ralo de um lavatório (Figura 3).

Este processo de instabilidade e de carácter efémero dado através da metamorfose da matéria líquida, coloca-nos diante da questão da imaterialidade da memória, não só como forma estabilizadora que poderá estar fixa mentalmente em determinadas circunstância, como refere Bergson, quando são “apriionadas” pela repetição tornam-se mais importantes e lembramo-nos delas (Bergson, 1999), mas também destruidora da representação de si própria, facto assente através do desaparecimento da água no lavatório, levando atrás de si um rosto desintegrado, qual forma abstracta.

A água, como suporte transitório para a sustentação do desenho, adquire também ela uma expressividade fundamental ao transformar a sua aparência, inicialmente estática, num jogo de movimentos que evoluem para a destruição completa do retrato representado. A água aceita a imagem desenhada na sua superfície por um curto espaço de tempo de observação, enquanto ao mesmo tempo a elimina pela impossibilidade material de retenção.

Ao contrário de outras obras de Óscar Muñoz, em que a imagem se comporta como uma insistência alternada mas constante entre um jogo de permanência e a ausência, *Narciso* surge aqui como uma obra que apela à desintegração completa da imagem, tornando essa subjectividade sem possibilidade de retorno. Ao mesmo tempo que somos colocados diante da representação do auto-retrato do artista e assistimos à sua desintegração nessa espécie de memória líquida, existe também a percepção de que a nossa identidade fica retida numa visualidade que se esvai durante um tempo que se vai consumindo.

Conclusão

A obra de Óscar Muñoz coloca-nos manifestamente diante da desconstrução e extinção de um mundo de imagens fragilizadas que se dissipam segundo uma matriz de existência efêmera, existentes sob a forma de pensamentos fugitivos, habitando tanto na dimensão perceptiva da subjectividade visual, como em analogias à imaterialidade de memórias difusas.

Ao relacionar as imagens desenhadas, gravadas ou fotografadas como uma marca temporal de lembranças que aparecem e desaparecem ou mesmo se desfragmentam, acabando por se destruir e não se fixando em suportes efêmeros, o artista revela-nos quão fugitiva se pode tornar a imagem de uma memória, mesmo quando permanece insistentemente na nossa mente, tal como metáfora de uma fugacidade momentânea do pensamento e da vida.

Referências

- Benjamin, Walter (2012) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes
- Deleuze, Gilles (2006) *A Imagem – Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Didi-Huberman, Georges, (2012) *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM
- Martínez Cuervo, Erika, "Óscar Muñoz: Narciso (2001)." In *Colômbia: Banco de la Republica, Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Àngel Arango* [Consult.

- 2015-12-28] Disponível em URL: www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/oscar-munoz/narciso
- Proust, Marcel (2004) *Em Busca do tempo Perdido Vol 6, A Fugitiva – Albertine Desaparecida*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Willis, Maria, (2011) *Óscar Muñoz. Entrevista retrospectiva*. Bogotá: Museu de Arte del Banco de la República.
- [Consult. 2015-12-28] Disponível em URL: www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-los-tiempos-de-la-grafica.html

3. *Croma*, normas de publicação

Croma, publishing directions

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Croma está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Croma — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Croma* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Croma, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Croma* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Croma* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Croma* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Croma* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra_completo_b).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Croma* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Croma* requer aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa

*Call for papers:
8th CSO'2017 in Lisbon*

VIII Congresso Internacional CSO'2017 — “Criadores Sobre outras Obras”
6 a 11 abril 2017, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 2 janeiro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 janeiro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 1 fevereiro 2017.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 fevereiro 2017.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2017. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do VIII Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

Croma, um local de criadores
Croma, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica "Lo que la pintura no es" (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro "Pintura site".



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP-Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



ANGELA GRANDO (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I - Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



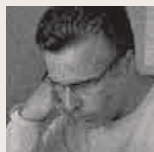
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



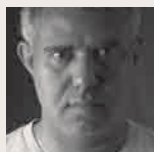
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista *Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



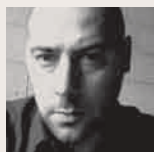
ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: "El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Cleomar Rocha (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon* Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural.



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Continuada nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulado «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Continuada. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas :*Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusitana de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real

Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



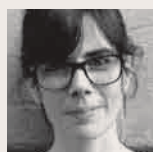
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goethe Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Ópera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Víctor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (director), desde 2010 à actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



LUÍSA SANTOS (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1980. Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlim (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasilis.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECLFCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte” dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÔNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese “Art i Diseg: L’obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título “De la Seducción” na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



NEIDE MARCONDES (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade

de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicums Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a Croma

About the Croma

Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A *Revista Croma* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das Revistas que integram este conjunto a ele associado: as *Revistas Croma*, *Gama* e *:Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a

autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 29 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Uma linha temática específica

A *Revista CROMA* centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadania e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Mail: biblioteca@fba.ul.pt

A revista *Croma* é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

Contacto geral

Para adquirir os exemplares da revista *Croma* contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: comunicacao@fba.ul.pt

<http://cso.fba.ul.pt>

Arte: ativar o humano

Dentro do desafio do “Congresso CSO, Criadores Sobre outras Obras,” – em que artistas são chamados a escrever sobre a obra de outros artistas, no âmbito dos países de língua portuguesa ou espanhola, – a Revista Croma interessa-se pelas instâncias de intervenção, implicação, aproximação junto das comunidades, de excluídos, de comunidades menos diferenciadas. Há um vasto campo de ação onde têm surgido movimentos para novas relações, conhecimentos, atitudes e práticas.

Se a dimensão relacional tem vindo a ser problematizada com maior insistência no contexto da crítica contemporânea, especialmente na vertente que se debruça sobre o efeito ideológico do orientalismo e da realidade pós-colonial, então os 16 artigos que se alinham nesta edição fornecem leituras alternativas sobre as dinâmicas da arte contemporânea.

Sobre as relações sociais tecem-se ligações intermediadoras. Os seus resultados habitam as cidades, geram novas formas de pensar, renovam discursos, promovem identidade. Trata-se de habitar de novo os espaços vazios, de ativar o humano, que é também onde se podem encontrar as novas formulações artísticas.

ISBN 978-989-8771-41-4



9 789898 771414 >

Crédito da capa: Sobre fotograma da obra de Luiz Roque, “Modern”, filme 16mm, duração 4 min., 2014. Cortesia do artista.